
MAX
RICHTER
UN CRÉATEUR DU XXIe SIÈCLE
SOUS LA DIRECTION
DE JÉRÔME ROSSI
CANOPÉ
ÉDITIONS




**MAX RICHTER**

UN CRÉATEUR DU XXIe SIÈCLE

# MAX RICHTER

## UN CRÉATEUR DU XXIe SIÈCLE

SOUS LA DIRECTION
DE JÉRÔME ROSSI



**Ressources en ligne**

La Philharmonie de Paris propose sur Éduthèque (sur inscription avec adresse professionnelle académique) des ressources numériques autour de Max Richter et de son œuvre *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons* :

- une fiche portrait de Max Richter ;
- une fiche sur l'œuvre *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons* ;
- un guide d'écoute interactif sur « Spring 1 ».

http://edutheque.philharmoniedeparis.fr/1084294-recomposed-by-max-richter.aspx

**Directeur de publication**
Jean-Marie Panazol

**Directrice de l'édition** transmédia
Stéphanie Laforge

**Direction artistique**
Samuel Baluret
Gaëlle Huber

**Déléguée aux arts et à la culture**
Anne Gérard

**Coordination éditoriale**
Tania Lécuyer

**Coordination des partenariats musique**
Aude Gérard

**Suivi éditorial**
Anne-Sophie Carpentier

**Mise en pages et photogravure**
Isabelle Soléra

**Iconographie**
Laurence Geslin

**Illustration de couverture**
Max Richter et son ensemble, lors du concert « Yellow Lounge »,
organisé par le label Deutsche Grammophon,
salle des fêtes Säälchen, Berlin, le 26 janvier 2017.
© Stefan Hoederath/Redferns/Getty Images

**Conception graphique**
DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

ISSN : 2416-6448
ISBN : 978-2-240-04754-0

(établissement public à caractère administratif)
Téléport 1 – Bât. @ 4
1, avenue du Futuroscope
CS 80158
86961 Futuroscope Cedex

# PRÉFACE

L'enseignement de la musique au lycée embrasse le monde tel qu'il est : divers, contrasté, volontiers mondialisé, nourri par son histoire mais aussi inquiet de son avenir. Il construit une culture musicale dégagée des pressions de tous ordres qui pèsent aujourd'hui lourdement sur la construction du goût. Il n'occulte rien du fait musical contemporain qui, si l'on n'y prend garde, brasse dans un grand tout indifférencié les musiques du passé et celles d'aujourd'hui, celles de toutes les cultures du monde ou encore d'esthétiques très différentes pour ne pas dire opposées. Au lycée mais aussi au collège voire dès l'école élémentaire, les professeurs n'ont de cesse d'ordonner ce « grand tout », d'amener les élèves à en comprendre le sens, à y identifier des axes structurant les temps passés et présents, sur lesquels ils peuvent progressivement construire une culture musicale et artistique ouverte à la richesse infinie de la musique que l'on chante ou joue aujourd'hui. Ces mises en perspective permanentes, qui font dialoguer sinon s'affronter des œuvres souvent très différentes, visent à développer le regard nécessairement singulier de chacun sur l'art musical. Mais cette singularité s'appuie dès lors sur une culture partagée par tous, gage de tolérance, d'ouverture, mais aussi de partage et de mise en commun.

Chaque année, les programmes limitatifs du baccalauréat illustrent cette démarche éducative et la nourrissent. En cette année 2019 se côtoient dans ce cadre Johann Sebastian Bach, Felix Mendelssohn, John Adams, Weather Report, Antonio Vivaldi et Max Richter. Excusez du peu !

Le présent ouvrage, consacré à Max Richter, est à lui seul une parfaite illustration de ce qu'est l'enseignement musical dans l'Éducation nationale. L'œuvre mise au programme permet de réfléchir à la façon dont les musiques du passé influencent d'une part les compositeurs contemporains et, d'autre part, peuvent nourrir la création contemporaine. Mais cela ne s'arrête pas là, tant s'en faut ! Ainsi peut-on s'interroger sur l'intérêt – la pertinence – d'une « réécriture contemporaine » d'une œuvre aussi célèbre que *Le Quattro Stagioni* d'Antonio Vivaldi. Renaissance ? Recréation ? Trahison ? Peu importe la réponse pourvu qu'il y ait échange de points de vue, débat argumenté sur la base d'écoutes partagées et approfondies. Et si en outre les élèves, avec les moyens musicaux dont ils disposent et forts d'une juste connaissance du processus mis en œuvre par Max Richter, ont l'occasion d'en faire de même sur une œuvre de leur choix, ils auront exploré des pistes créatives qu'ils ne soupçonnaient guère.

Certains pourraient penser que Max Richter, compositeur postmoderne, relève plus d'un phénomène de mode que d'une exigence de culture musicale que devrait sans cesse porter l'École. Ils auraient bien tort. Tout d'abord, une culture musicale ne peut se réduire à quelques artistes aussi prestigieux soient-ils, à une esthétique particulière ou encore à une période historique étriquée ; elle ne peut se cantonner au passé ou encore aux filiations les plus immédiates et évidentes qu'il entretient avec la création contemporaine. Elle doit être plurielle, capable de dominer toutes les expressions musicales qui font notre environnement quotidien. Ensuite, que ce soit en classe de terminale ou en 6e au collège, les professeurs veillent en permanence à faire découvrir une diversité équilibrée d'œuvres musicales : l'œuvre de Max Richter comme toutes les celles auxquelles nous pouvons accéder est contrainte par cette exigence. Enfin, si la musique est plaisir, plaisir de l'écoute, plaisir du jeu, elle est aussi espace de pensée : interroger le fait musical contemporain à la lumière de l'histoire est aussi un objectif majeur de l'éducation musicale visant la construction d'un citoyen mélomane, cultivé, autonome et critique.

L'ouvrage qui vous est ici proposé, s'il traite spécifiquement de *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons*, l'œuvre au programme du baccalauréat, en déborde très largement le seul périmètre. Ce sont les différentes facettes d'un compositeur d'aujourd'hui qui y sont présentées, analysées et réfléchies. Musique instrumentale, musique de films et de séries télévisées, musique de ballet, recomposition, performance sont autant de facettes de cette personnalité protéiforme présentées par les différents auteurs réunis sous l'autorité experte du coordinateur de cet ouvrage. Les professeurs y trouveront, outre des clefs d'analyse de *Recomposed*, de nombreuses portes d'entrée pour découvrir un compositeur contemporain qui, à l'image d'un nouveau siècle où tout se bouscule à la recherche de nouveaux repères, investit de multiples directions pour donner à la musique toute sa place dans le concert des interrogations, tensions et espoirs qui irriguent notre époque.

*Vincent Maestracci,*
*inspecteur général de l'Éducation nationale*

# SOMMAIRE

# INTRODUCTION

À l'instar d'Arthur Honegger ou d'Antoine Duhamel au siècle précédent, Max Richter profite pleinement de tous les modes d'expression qui s'offrent à lui, ignorant toute frontière entre « musique savante » et « musique légère » ; son répertoire comprend ainsi tout autant des partitions « pour le concert » (pièces pour piano, concertos) ou la scène (ballets, un opéra) que des musiques pour le cinéma ou la télévision. Encore pourrait-on ramifier ces catégories : les musiques de films embrassent de nombreux genres cinématographiques, du film de science-fiction (*Premier contact*, Denis Villeneuve, 2016) au documentaire d'animation (*Valse avec Bachir*, Ari Folman, 2008) en passant par le western (*Hostiles*, Scott Cooper, 2017) ; de même, sa musique « pour le concert » échappe aux formats standardisés : la pièce *Sleep* (2015) ressort plus de l'installation audiovisuelle, tandis que *The Blue Notebooks* (2004), qui expose « une série de rêves interconnectés »[1], se présente comme un album concept, conçu pour le support discographique. Richter est bien un enfant du XXe siècle qui a su, en plus de la tradition musicale occidentale consciencieusement apprise à l'université d'Édimbourg puis au Royal College of Music, à Londres, assimiler la musique de l'après-guerre toutes tendances confondues – de Luciano Berio avec lequel il a pris des cours à Florence jusqu'au minimalisme américain de Steve Reich ou de Philip Glass –, le jazz, la musique populaire et les musiques extra-européennes (particulièrement les musiques africaines et asiatiques). L'expérience acquise en tant que membre fondateur et permanent pendant une dizaine d'années du groupe Piano Circus – un groupe initialement créé pour interpréter la pièce *Six Pianos* de Reich (1973) –, comme ses collaborations au sein du groupe de musique électronique Future Sound of London, lui ont assurément permis d'acquérir une grande sûreté dans le contrôle du son, une maîtrise qu'il met au service de ses œuvres, produites comme des albums de musique populaire alors même qu'elles sont éditées chez le leader historique de la musique classique enregistrée, Deutsche Grammophon. Ce souci du rendu sonore final passe par l'intégration de l'enregistrement dans la matière même de la composition (la voix de Tilda Swinton ou le bruit de la machine à écrire dans *The Blue Notebooks*), le recours intensif aux instruments virtuels proposés par les banques de sons de musique assistée par ordinateur, l'utilisation massive des ressources des logiciels audionumériques (réverb[2], *delay*[3], plugin[4]) et les stratégies de mixage, Richter étant le producteur de ses albums, ce qui constitue une véritable singularité dans le milieu de la musique contemporaine.

Des tropes médiévaux aux samples dans le hip-hop, quand il ne s'agissait pas d'un vocabulaire dominant commun (le langage classique et les formules « de remplissage »), la création musicale s'est toujours appuyée sur une matière antérieure ; l'analyse musicale d'une œuvre révèle d'ailleurs toujours des influences, des souvenirs, des traces, des hommages, etc. Chez Richter, l'idée de recomposition – qui va de pair avec le mélange des styles (parfois appelé « crossover ») – est fondatrice de sa démarche compositionnelle et caractérise tant sa musique

---

1 « *a series of interconnected dreams* » [trad. de l'auteur] : « Max Richter on *The Blue Notebooks*: a 10th Anniversary Track-by-Track Guide », propos recueillis par Sam Cleeve, *Drowned in Sound*, 29 septembre 2014. [En ligne] http://drownedinsound.com/in_depth/4148277-max-richter-on-the-blue-notebooks--a-10th-anniversary-track-by-track-guide

2 Effet sonore qui crée une impression d'espace acoustique autour d'un son.

3 Effet sonore qui génère des échos.

4 Module d'extension ajouté à un logiciel hôte ; il désigne ici plus particulièrement un instrument virtuel accueilli par un logiciel audionumérique.

« pure » (*Les Quatre Saisons* de Vivaldi dans *Recomposed*, 2012, le « squelette mélodique » du lied de Franz Schubert, « Gute Nacht », dans « Infra 6 », 2010) que sa musique de scène (reprise de la folia[5] dans la deuxième partie du ballet *Woolf Works*, 2017) ou que ses musiques pour l'image (Bach, Schubert et Chopin sont tous trois conviés dans *Valse avec Bachir*). Richter est aussi souvent présenté comme un héritier du minimalisme, un courant né dans les années 1960 aux États-Unis qui présentait les caractéristiques suivantes : répétition motivique serrée, absence de mélodie longue, présence de drones[6], harmonies pantriadiques (généralisation de progressions non fonctionnelles d'accords parfaits), rythme harmonique lent, instrumentation peu changeante, engendrement du matériau par processus, pulsation constante, expression limitée (peu de contrastes dynamiques : la musique répétitive privilégie un affect particulier). Le post-minimalisme, courant auquel est souvent assimilé Richter, désignerait la réutilisation de ces procédés, mais avec une narrativité (*storytelling*) et une dramaturgie qui réinvestit les jeux de tension et de détente. John Adams affirme ainsi : « Le problème pour moi avec le minimalisme, c'était sa rigidité et son manque de théâtralité et d'explosion. Il ne laissait pas de place à l'inattendu. Ce qui distingue ma musique, c'est que j'ai toujours voulu faire exploser le moule[7]. »

Richter aurait pu s'approprier cette pensée, tout comme cette autre déclaration provocatrice d'Adams qui parle de sa musique comme d'une « grande poubelle[8] ». Son goût pour l'éclectisme, sa liberté vis-à-vis du passé, sa théâtralité comme son désir de communicabilité le rapprocherait bien du postmodernisme, un concept dont on peut cerner les contours avec l'ouvrage que Béatrice Ramaut-Chevassus a rédigé sur le sujet[9]. Mais la postmodernité a-t-elle encore un sens aujourd'hui, alors que l'on parle diversement de postpostmodernité, de métamodernité, d'ultramodernité voire d'antimodernité ? Berio dira des avant-gardes : « Celui qui se dit d'avant-garde est un crétin [...]. L'avant-garde c'est du vide[10]. » Richter a incontestablement renoué avec la sensibilité, l'émotion, l'ivresse musicale... et le grand public, autant d'éléments qui avaient été remis en cause par la génération de la *tabula rasa*[11]. Si l'on constate depuis quelque temps « une irruption de l'émotionnel dans tous les domaines du vivre ensemble[12] », Richter a toute sa place dans cette nouvelle modernité, une modernité décomplexée propre au XXIe siècle, débarrassée de tous les préfixes.

Terminons par un mot sur les collaborateurs à cet ouvrage dont le nombre, important, peut interpeller. Il nous a paru important de rassembler suffisamment de spécialistes pour constituer ce qui représente la première étude musicologique consacrée à Max Richter, compositeur pour lequel il n'existe, à l'heure actuelle, aucune monographie ; la pluralité des regards nous a permis de dresser un portrait musical étoffé tout en se prémunissant de toute volonté hagiographique. Après avoir consacré une première partie à une contextualisation du travail de Max Richter par rapport aux courants de la musique contemporaine, de la musique de film et de la musique de ballet, nous parcourrons son œuvre selon les deux axes qui la traversent majoritairement : la musique de concert et la musique pour l'image.

---

5 Danse du XVe siècle d'origine portugaise qui se répandit en Italie puis en France sous le nom de « Folie d'Espagne ». Elle s'appuie sur la suite d'accords *rém-la⁷-rém-doM-faM-doM-réM-la⁷*.

6 Terme anglais équivalent au bourdon (voix constante utilisée dans de nombreuses musiques du monde et dès le Moyen Âge dans la musique occidentale) ; on l'utilise en musique électronique pour désigner des sons synthétiques tenus.

7 « *Shaker Loops* raconté par son compositeur John Adams », *Le Temps*, 2 septembre 2016. [En ligne] www.youtube.com/watch?v=7FYsH1yjiRA, consulté le 15 mai 2017.

8 John Adams cité par Stéphane Lelong, *Nouvelle musique*, Paris, Balland, 1996, p. 21.

9 Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité*, Paris, PUF, 1998.

10 Cité par Béatrice Ramaud-Chevassus, *op. cit.*, p. 11.

11 « Organisons strictement notre pensée musicale : elle nous délivrera de la contingence et du transitoire [...]. Aller jusqu'à la chair nue de l'émotion disait Debussy ; je dirai : aller jusqu'à la chair nue de l'évidence. » Pierre Boulez, « Considérations générales introductives », *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, 1964, p. 33.

12 Michel Maffesoli, *L'Ordre des choses : penser la postmodernité*, Paris, CNRS éditions, 2014, p. 36.


CONTEXTE
ET STYLE

# STYLE ET INFLUENCES

*Emmanuelle Bobée*

Compositeur, pianiste et producteur, né à Hamelin (Allemagne) en 1966, Max Richter appartient à une génération de musiciens adeptes du métissage culturel, de l'hybridation des genres et de la fusion des esthétiques. De projets collaboratifs en albums solo, entrecoupés de musiques de films et de séries télévisées, il élabore depuis près d'un quart de siècle une œuvre protéiforme, à la croisée des musiques savantes et populaires, émaillée de fragments d'œuvres littéraires, de références à l'histoire contemporaine et de citations ou emprunts au répertoire existant. L'ensemble de sa production s'inscrit dans une tendance postminimaliste, caractérisée par une assimilation du langage et des procédés musicaux élaborés par les compositeurs répétitifs américains (Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley) dans les années 1960-1970, ainsi que par une propension à l'éclectisme, à la recomposition et au collage.

Sur le plan stylistique, les compositions de Richter allient et combinent une pluralité d'influences musicales – allant de la musique baroque à l'electronica, en passant par la pop music, l'ambient[1] et la musique minimaliste – emmagasinées au fil des ans, des rencontres et des expériences artistiques.

Max Richter et son ensemble, lors du concert « Yellow Lounge », organisé par le label Deutsche Grammophon, salle des fêtes Säälchen, Berlin, le 26 janvier 2017.


## DES INSPIRATIONS MULTIPLES, DU CLASSIQUE À LA POP

En premier lieu, l'apprentissage du piano classique durant son enfance et son adolescence lui a permis d'aborder un vaste répertoire, qui constitue le socle d'une esthétique résolument tonale. Les nombreuses mélodies d'inspiration classique ou romantique – souvent exécutées au piano ou par un quintette à cordes – qui émaillent sa discographie témoignent de sa familiarité avec le patrimoine légué par les grands compositeurs. Ainsi, la pièce intitulée « The Twins (Prague) », qui figure sur l'album *Memoryhouse* (2002), est construite sur le procédé de la basse d'Alberti[2], très utilisé durant la période classique, notamment par Wolfgang Amadeus Mozart dans ses sonates pour piano ; dans « Vladimir's Blues », un court morceau pour piano seul publié dans *The Blue Notebooks* (2004) avant d'être intégré à la bande originale de la série *The Leftovers* (saison 1, 2014), Richter calque le motif oscillant de la main droite sur celui du *Nocturne op. 15 n° 1* de Frédéric Chopin ; sur l'album *Infra* (2010),

1 Style né dans les années 1960 qui utilise des sonorités synthétiques pour créer des atmosphères planantes.

2 Technique d'accompagnement pianistique inventée par le compositeur italien Domenico Alberti, consistant à exécuter des accords brisés, répétés de façon mécanique, généralement à la main gauche, tandis que la main droite joue la mélodie.



Portrait de Max Richter.
© Yulia Mahr – Max Richter

conçu à partir des musiques composées pour le ballet éponyme chorégraphié par Wayne McGregor, le thème intitulé « Infra 3 », également pour piano seul, est construit autour d'un mouvement arpégé dans le registre médium, clairement inspiré par l'*Impromptu n° 3 en sol bémol majeur op. 90* de Franz Schubert ; on peut également mentionner la reprise à l'identique d'un lied de Robert Schumann, « Hör' ich das Liedchen klingen », faisant partie du cycle des *Dichterliebe*, sous le titre « Old Song » dans *The Blue Notebooks*.

Parallèlement à ses études musicales, le jeune Max découvre les piliers de la culture pop – en particulier The Beatles et les savants arrangements de leur mentor, George Martin –, les groupes allemands de krautrock, tels que Kraftwerk ou Tangerine Dream, s'intéresse au mouvement punk qui fait fureur au Royaume-Uni au milieu des années 1970, et découvre l'ambient de Brian Eno qui nourrit sa fascination pour les instruments électroniques. Durant ses années d'études à l'université d'Édimbourg, puis à la Royal Academy of Music de Londres, il se familiarise avec les techniques de composition issues du sérialisme et du dodécaphonisme et s'inspire notamment des travaux de Iannis Xenakis pour élaborer ses propres compositions, des œuvres atonales d'une grande complexité.

## L'INFLUENCE DE BERIO SUR LA DÉMARCHE CRÉATIVE

Sa rencontre avec le compositeur italien Luciano Berio, dont il suit l'enseignement à l'institut Tempo Reale à Florence, s'avère déterminante sur le plan esthétique ; en effet, Richter reconnaît en lui une influence majeure, qui lui a ouvert de nouvelles perspectives dans le domaine de la création musicale. Cofondateur avec Bruno Maderna, en 1955, du premier studio italien de musique électroacoustique, le Studio di fonologia musicale de Milan, Berio s'est illustré notamment par son intérêt pour la littérature et la linguistique, et plus particulièrement par ses travaux sur l'utilisation de la voix en tant que matériau sonore (notamment dans *Thema (Omaggio a Joyce)*, 1958, *Sinfonia* pour huit voix et orchestre, 1968, et *Laborintus II* pour voix,

instruments et bande, 1965). Cette exploration de la relation entre musique et langage s'inscrit dans une démarche plus vaste consistant à agréger des éléments d'origines diverses, afin d'en proposer une relecture originale, ou à revisiter le passé à travers des transcriptions et des arrangements (par exemple la reconstruction de la *Symphonie n° 10* de Franz Schubert dans *Rendering*, 1989-1990, ou les *Quattro versioni originali della Ritirata notturna di Madrid* d'après Luigi Boccherini, 1975).

Depuis *Memoryhouse*, Richter creuse le sillon tracé par son prédécesseur en élaborant ses pièces musicales à partir de matériaux hétérogènes qu'il assemble et organise afin d'exprimer sa relation au monde. Les références à la littérature sont omniprésentes dans son œuvre, qu'il s'agisse de poèmes récités par John Cage (« Garden (1973) » sur *Memoryhouse*), d'extraits de textes autobiographiques de Franz Kafka lus par l'actrice Tilda Swinton (« The Blue Notebooks », « Shadow Journal », « The Trees »... sur *The Blue Notebooks*), de passages de romans de l'auteur japonais Haruki Murakami déclamés par Robert Wyatt, figure légendaire du rock progressif à l'origine du groupe Soft Machine, (« Lullaby », « Verses »... sur *Songs From Before*, 2006) ou de l'enregistrement de la voix de Virginia Woolf, datant de 1937, qui ouvre l'album *Three Worlds: Music from Woolf Works* (2017).

## RICHTER, LA MOUVANCE ÉLECTRO ET LE POSTMINIMALISME

Les emprunts au minimalisme, à l'électro et à la pop music alimentent une pensée musicale en prise directe avec son époque, qui s'affranchit des clivages interculturels et synthétise de multiples apports. Membre fondateur de l'ensemble Piano Circus, au sein duquel il a interprété des œuvres de Steve Reich, Terry Riley, Michael Nyman, ainsi que d'une pléiade de compositeurs contemporains affiliés au courant postminimaliste, il est devenu un adepte des motifs répétitifs et des ostinatos rythmiques, utilisant parfois les techniques de déphasage inventées par Steve Reich. Sa collaboration à la fin des années 1990 avec le duo de musique électronique Future Sound of London, considéré comme l'un des précurseurs de l'Intelligent dance music (IDM), ainsi que sa participation à l'album *In the Møde* (2000) de Reprazent lui ont permis de développer une approche plus texturale de la composition, fondée sur l'utilisation de sons synthétiques, de samples, de boîtes à rythmes et d'effets (notamment dans l'album *24 Postcards in Full Colour*, 2008). « J'adore la musique électronique », confie Richter. « Pour moi, c'est une merveilleuse extension, un complément à ce que l'on peut faire avec des instruments acoustiques, et cela nous permet de penser en sons, purs et simples, ce qui est vraiment libérateur[3]. »

Parallèlement, la musique de Richter semble hantée par une forme de nostalgie – souvent exprimée avec des accords mineurs –, traversée par de constantes références au passé, qu'il s'agit de recomposer afin d'en livrer une vision actualisée et moderne. Au fil de son œuvre, le compositeur germano-britannique n'a de cesse d'évoquer le souvenir de lieux disséminés aux quatre coins du monde (*24 Postcards in Full Colour*), d'événements dramatiques (*The Blue Notebooks* a été inspiré par la guerre du Golfe, *Infra* par les attentats de Londres) ou de pièces musicales marquantes (*Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons*, 2012), autant d'éléments stockés dans la mémoire collective qui permettent d'établir un lien direct avec ses contemporains et de favoriser la communion avec le public.

---

3 « *I love electronic music – for me it is a wonderful extension and complement to what we can do with acoustic instruments and it allows us to think in sounds, pure and simple, which is really liberating.* » [trad. de l'auteur] : « Max Richter discusses revisiting *Memoryhouse* », Jon Falcone, *Drowned in Sound*, 22 janvier 2014. [En ligne] http://drownedinsound.com/in_depth/4147347-max-richter-discusses-revisiting-memoryhouse, consulté le 8 septembre 2018.

# UNE APPROCHE MYSTIQUE DU MINIMALISME À L'ÉCRAN

## DE « ON THE NATURE OF DAYLIGHT » À « DONA NOBIS PACEM » (*THE LEFTOVERS*)

*Cécile Carayol*

**Depuis les années 1980-1990, le minimalisme, à l'instar de Philip Glass (*Koyaanisqatsi, la prophétie*, Godfrey Reggio, 1982) et de Michael Nyman (*La Leçon de piano*, Jane Campion, 1993), n'a cessé d'imprégner bon nombre de partitions du cinéma intimiste. La fonction première de ce minimalisme lié à l'intériorité est de souligner l'émotion dominante d'un personnage. Cela est particulièrement probant dans les partitions du symphonisme intimiste, courant du cinéma français contemporain comprenant des duos comme Ozon-Rombi ou Audiard-Desplat[1], mais également dans des films anglo-saxons comme *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, musique originale de Jocelyn Pook, 1999), *The Hours* (Stephen Daldry, Philip Glass, 2002), *Carol* (Todd Haynes, Carter Burwell, 2015), *Jackie* (Pablo Larrain, Mica Lévi, 2016), ou encore *La Jeune Fille à la perle* (Peter Webber, 2003) et *The Danish Girl* (Tom Hooper, 2015), tous deux mis en musique par Alexandre Desplat.**

L'autre tendance du minimalisme à l'écran, toujours liée à l'intime, est d'adopter une approche mystique, allant souvent de pair avec un questionnement plus métaphysique de la part des réalisateurs[2]. Pour montrer en quoi Richter – dont le langage s'inspire en partie d'Arvo Pärt et de John Tavener – s'inscrit dans cette mouvance, le choix s'est porté sur « Dona Nobis Pacem 1 », l'un des motifs principaux de la série *The Leftovers*, créée par Tom Perrota et Damon Lindelof en 2014.

Ce que Desplat explique au sujet du rôle que devait jouer sa musique dans *The Tree of Life* de Terrence Malick (2011) pourrait s'appliquer à la composition de Richter pour la série : « Il n'est jamais question de psychologie, mais plutôt de grands principes[3] », en l'occurrence ici le spirituel, le religieux.

### DE « DAYLIGHT » À « DONA NOBIS » : QUÊTE D'UNE PAIX ILLUSOIRE DANS *THE LEFTOVERS*

« Dona Nobis Pacem » (« Donne-nous la paix »), à connotation sacrée, comporte bon nombre de similitudes avec « On The Nature of Daylight », issu de l'album *The Blue Notebooks* (2004) qui avait été pensé comme une résistance pacifique face à l'intervention militaire britannique envisagée en Irak. Il est fort probable que Richter ait cherché à véhiculer un message identique, mais cette fois dans le cadre fictionnel de la série, laquelle, selon le critique Pierre Sérisier, raconte « les mystères insolubles, les obsessions individuelles, la violence masquée[4] ».

Comme pour « Daylight », le minimalisme de « Dona Nobis » évolue à la manière d'une chaconne[5] et se conjugue à des inflexions baroques : le morceau au caractère lancinant (exacerbé par une même écriture des cordes) et recueilli (sonorité éthérée de la percussion cristalline[6]) est fondé en partie sur de nombreux

1 Voir à ce sujet Cécile Carayol, *Une musique pour l'image : vers un symphonisme intimiste*, Rennes, PUR, 2012.

2 Le cinéma de T. Malick invite presque naturellement à l'utilisation d'un minimalisme mystique : dans l'ouverture de son film *The Tree of Life* par exemple, il choisit un extrait de « Funeral Canticle » de Tavener (*Eternity's Sunrise*, 1999) qui symbolise notamment la foi du personnage de la mère.

3 Jean-Philippe Tessé, « Compositeur de cinéma : entretien avec Alexandre Desplat », *Cahiers du cinéma*, n° 667, mai 2011, p. 30.

4 Pierre Sérisier, « *The Leftovers*, le retour du religieux », *Le Monde des séries*, 8 octobre 2015. [En ligne] http://seriestv.blog.lemonde.fr/2015/10/08/the-leftovers-le-retour-du-religieux, consulté le 21 août 2018.

5 Pièce musicale à trois temps, dérivée d'une danse populaire espagnole de la fin du XVIe siècle et basée sur un système de variation d'un motif répété.

6 Uniquement dans « Dona Nobis Pacem ».




Max Richter, *The Blue Notebooks*, « On the Nature of Daylight », mes. 58-69 (transcription d'après l'album, plage 2[7]).

retards et commence par un même « presque rien[8] » offrant une trame cyclique, en mineur modal, déclinée sur une basse obstinée (plus fixe dans « Dona Nobis ») sur laquelle émerge une oscillation inaltérable en croches (violon solo jouant des secondes puis un balancement de quintes dans « Daylight », violons arpégeant des accords parfaits avec broderie dans « Dona Nobis »). Les marques d'une temporalité définie comme « déchéance de l'éternité » pour Jankélévitch[9] sont notamment estompées dans les deux morceaux par les changements, quasi imperceptibles, opérés dans la structure interne des cycles. Dès l'entrée des croches, « Daylight » expose d'abord un cycle de huit mesures (A), puis un nouveau cycle (B), deux fois plus longs, de 16 mesures ; le tout est dupliqué quasiment à l'identique, suivi d'une section C à peine modifiée et d'une coda où les cellules s'épuisent *morendo*. Dans « Dona Nobis », Richter utilise le même procédé de symétrie contrariée sur un temps plus court avec l'ajout, après quelques répétitions, une fois sur deux, en fin du cycle habituel de huit mesures (*la* mineur, *mi* mineur, *fa* majeur, *do* majeur), de deux mesures de *ré* mineur. En se superposant au « temps lisse » d'une mélodie épurée en valeurs longues (violons suraigus, en plus des rondes de la trame, dans « Daylight », violoncelle solo dans « Dona Nobis »), syncopes et

7 Les extraits de partitions sont des transcriptions réalisées par l'auteure.

8 Expression de Vladimir Jankélévitch dans *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1976, p. 21.

9 Vladimir Jankélévitch, *Plotin, Ennéades I, 3, Sur la dialectique* [1924], édition scientifique de Jacqueline Lagrée et Françoise Schwab, Paris, Le Cerf, 1998, p. 125.







Max Richter, *The Leftovers Season* 1, « Dona Nobis Pacem », mes. 35-42 (transcription d'après la BO, plage 6).

cellules mouvantes « fonctionne[nt] comme une mise à l'épreuve du temps vécu[10] ».

« Dona Nobis Pacem » devient le symbole de la quête d'une paix illusoire, à la fois intérieure et collective – faisant ainsi écho au sens premier de l'œuvre matrice (« Daylight ») – dans ces scènes où l'action est comme suspendue, chacun réagissant comme il le peut dans le contexte de la disparition, soudaine et inexpliquée, d'êtres chers, trois ans plus tôt. La dualité créée – cordes/percussions cristallines, oscillation de croches/mélodie en valeurs longues, retards de secondes syncopés/continuum de noires en quintes et octaves, deux accords mineurs/deux accords majeurs formant le cycle – au sein de « cette impression musicale de temps éternel[11] », semble réunir les deux mondes en fracture, celui des disparus et celui de ceux qui sont restés.

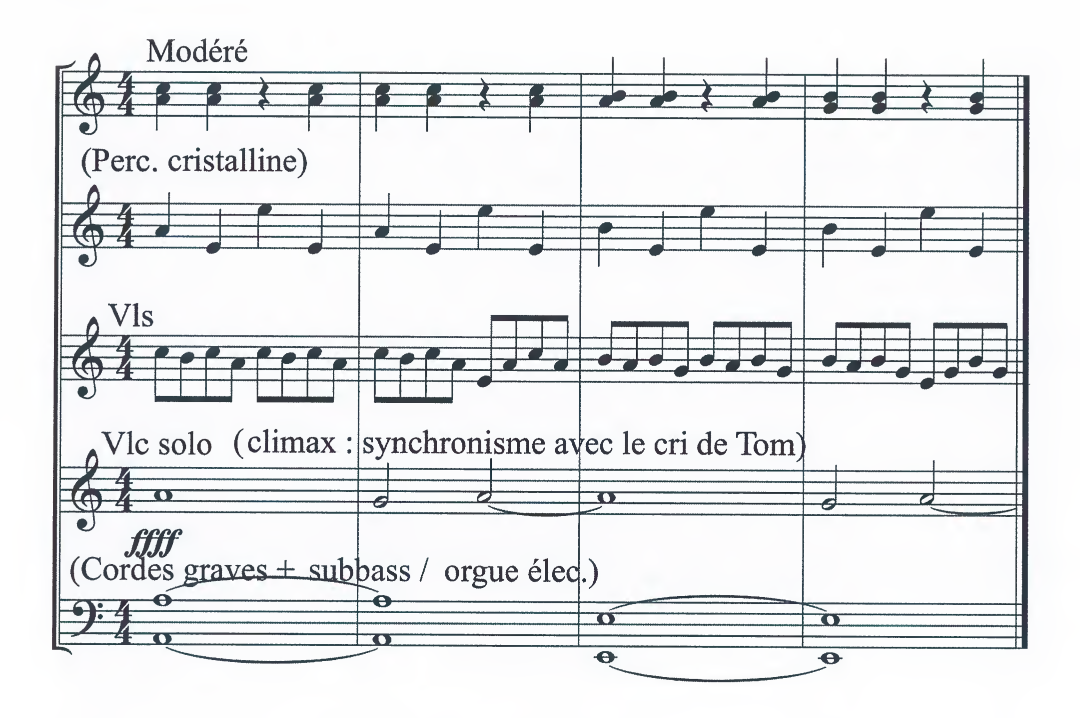
## LA DIMENSION SPIRITUELLE RELAYÉE PAR LA MUSIQUE DANS LE CLIMAX DE L'ÉPISODE PILOTE

À la fin de l'épisode pilote, « Dona Nobis » devient une sorte de prière qui se propage d'un personnage à l'autre, à l'échelle, ici, de la famille Garvey[12], alors qu'ils sont paradoxalement mus par un sentiment de

10 Christophe Franco-Rogelio, *Arvo Pärt-Philip K. Dick : éthiques du temps*, Rosières-en-Haye, Camion blanc, 2014, p. 165.

11 Pierre Berthomieu, *La Musique de film*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 138.

12 La famille Garvey est composée de Laurie (la mère), Jill (la fille), Tom (le fils) et Kevin (le père).




Max Richter, *The Leftovers Season 1*, « Dona Nobis Pacem », 4 dernières mesures (transcription d'après la BO, plage 6, 02:43).

solitude et d'impuissance exacerbé par un montage parallèle jusqu'au climax (01:05:47 à 01:07:04).

Si le minimalisme tend à estomper les points de synchronisation dans un film, il ne les supprime pas et, là, Richter en crée un au moment le plus fort de la scène : le cri silencieux (car émis sous l'eau) de Tom (01:06:51), puis les larmes de Jill regardant la photo de leur famille (dans un cadre au verre symboliquement brisé ; 01:07:04) coïncident avec le moment où la mélodie, soulignée par le martèlement de la timbale (douleur sourde et insoutenable), arrive à son point culminant sur les notes *sol-la* entonnées avec insistance (répétées six fois) dans le registre aigu et plaintif du violoncelle. La dimension mystique de la scène, à peine suggérée à l'image (une lumière venant brièvement éclairer le visage de Laurie Garvey – ayant quitté les siens pour la secte des Guilty Remnant – sur la photo tenue par sa fille ; 01:06:46), est amplement relayée par la musique : une sensation globale de chute inexorable envahit la progression du cycle, mais toutes les deux mesures, ce géotropisme (désespoir) est neutralisé par l'accord parfait égrené en arpège (rédemption). La basse obstinée des cordes graves, prise dans le crescendo progressif de la texture sonore, est peu à peu absorbée par une sonorité d'orgue transformée électroniquement formant une *subbass*[13] sombre et profonde. Comme ailleurs chez Pärt (ou dans une moindre mesure chez Tavener), en plus de l'omniprésence de l'accord parfait, des harmonies de septièmes d'espèces – non modulantes – qui se greffent dans les retards, les oscillations ou la mélodie solo (voir p. 18-19 la comparaison des mesures 58-69 de « Daylight » et des mesures 35-42 de « Dona Nobis ») accentuent la force émotionnelle de ce ressassement mélancolique des cordes sans en altérer le statisme contemplatif. À chaque répétition du cycle, la couleur de septième majeure, amenée par le retard du *mi* du violoncelle sur l'accord de *fa* majeur, laquelle symbolise ailleurs la sensualité ou une forme d'érotisation dans certains films intimistes[14], semble évoquer ici « la propagation de la foi[15] » (l'amour au sens spirituel).

---

13 Son de synthèse basse fréquence tenu.

14 Cela se vérifie dans des films comme *Sur mes lèvres* (Audiard-Desplat, 2001), *Swimming Pool* (Ozon-Rombi, 2003), *Carol*, *La Jeune Fille à la perle* ou *The Danish Girl*

15 Pierre Sérisier, art. cité.

Pour compléter ces premières observations, il serait bon d'étendre l'analyse à d'autres motifs de la série comme « De Profundis » pour orgue et voix célestes, mais aussi, à l'utilisation qu'Anne Fontaine fait de « Daylight » dans son film *Les Innocentes* (2015). Ce morceau de Richter, de nombreuses fois cité au cinéma, clôt le film dont le propos, basé sur des faits réels, est le suivant : des religieuses violées par des soldats pendant la seconde guerre, en Pologne, tombent enceintes et donnent la vie, aidées par une jeune médecin de la Croix-Rouge. « Daylight » souligne la résignation, la paix retrouvée et (ré)concilie sensuel et sacré (pour les mêmes raisons que celles évoquées ci-dessus pour « Dona Nobis Pacem »). L'étude de ce film, dont le thème central est le questionnement de la foi, serait d'autant plus éclairante que la musique originale de Grégoire Hetzel, imprégnée notamment par l'influence de *Trisagion* de Pärt, apparaît dans de rares scènes où la venue de bébés est considérée comme naturelle malgré le contexte, apportant ces mêmes sentiments de résignation et de paix retrouvée.

Le minimalisme s'impose clairement comme l'un des courants dominants de la musique de film de ce début du XXIe siècle, d'autant plus qu'au-delà de sa fonction psychologique ou mystique, ce type de langage est également de plus en plus utilisé par des compositeurs comme Hans Zimmer ou Alexandre Desplat pour revisiter la dimension épique dans certains blockbusters hollywoodiens.

# MAX RICHTER ET LE BALLET

## ENTRE LANGAGE PERSONNEL ET ÉCHOS DU PASSÉ

*Delphine Vincent*



*Kairos*, ballet de Wayne McGregor sur une musique de Max Richter, Ballett Zürich, Zürich, 2014.
Lorsque les *Quatre saisons*, recomposées par Richter, stimulent l'imaginaire contemporain.
Photo © Judith Schlosser, avec l'aimable autorisation du Ballett Zürich

Grâce à une collaboration fructueuse avec le danseur et chorégraphe Wayne McGregor, le ballet tient une place privilégiée dans la production de Max Richter. En 2008, ce dernier signe ses débuts avec le Royal Ballet du Royal Opera House à Londres avec *Infra*, une chorégraphie de McGregor acclamée dans le monde entier. En 2014, son *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons* (2012) est utilisé comme musique par McGregor pour *Kairos* créé à l'Opéra de Zürich. En 2015, Richter retrouve le Royal Opera House pour *Woolf Works*, un ballet de McGregor consacré à Virginia Woolf. Les deux artistes ont également collaboré pour des installations, dont *Future Self* à Berlin en 2012[1] et pour un opéra de chambre, *Sum*, monté la même année au Linbury Studio Theatre à Londres. Toutefois, Richter n'a pas exclusivement travaillé avec McGregor pour le ballet : il a composé la musique de *Im Anderen Raum* donné au Semperoper de Dresde dans une chorégraphie de Pontus Lidberg en 2013 et *Exiles* a servi de musique à Sol León et à Paul Lightfoot pour leur *Singulière odyssée*, créée

1 La vidéo de *Future Self* est disponible en ligne : http://waynemcgregor.com/productions/future-self, consulté le 10 septembre 2018.



*Infra*, ballet de Wayne McGregor sur une musique de Max Richter, Royal Opera House, London, 2010.
Le ballet *Infra* est une expression des difficultés de contact entre les êtres humains.
© Bill Cooper/Royal Opera House/ArenaPal

**au Nederlands Dans Theater en 2017. La plupart de ses ballets ont été montés dans le monde entier par les compagnies les plus prestigieuses. Compositeur à la forte personnalité musicale, comment Richter concilie-t-il les exigences d'un genre le plus souvent narratif et les impératifs liés à la collaboration artistique avec son style personnel ?**

## LE LANGAGE EN QUESTION

*Kairos* et son appropriation de *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons* ne forment pas une exception dans la production pour le ballet de Richter. En effet, ses ballets recourent à des éléments anciens et les remodèlent de manière à en faire de nouveaux objets. Toutefois, il ne s'agit alors pas de donner à écouter différemment une pièce déjà célèbre, mais de s'approprier des composantes du langage musical traditionnel. Le cas le plus spectaculaire se produit dans *Woolf Works*, consacré à une auteure qui s'est également interrogée sur le langage et sa signification. L'album discographique (*Three Worlds: Music from Woolf Works*, 2017) tiré du ballet (2015) débute avec le seul enregistrement conservé de la voix de Woolf (BBC Radio Broadcast, 29 avril 1937), qui évoque la difficulté d'employer des mots qui ont déjà été abondamment utilisés et qui, dès lors, génèrent parfois des associations difficiles à empêcher : « Les mots, les mots anglais, sont plein d'échos, de souvenirs, d'associations, naturellement. Ils ont été sur les



*Woolf Works*, ballet de Wayne McGregor sur une musique de Max Richter, 1re partie : « Mrs Dalloway », Royal Opera House, London, 2015.
© Tristam Kenton/Royal Opera House/Arenapal

lèvres des gens, dans leurs maisons, dans les rues, dans les champs, depuis tellement de siècles. Et c'est l'une des difficultés principales dans leur emploi de nos jours, ils ont été conservés avec d'autres significations, d'autres souvenirs et ont contracté tant de mariages fameux par le passé. Par exemple, le splendide mot *incarnadine* ("incarnat"), qui peut l'utiliser sans se souvenir des *multitudinous seas* ("vagues innombrables")[2] ? »

Si la référence à la scène 2 du deuxième acte du *Macbeth* de Shakespeare échappe probablement au lecteur francophone, cette citation place d'emblée *Woolf Works* sous le signe de la compréhension du langage et du rôle de la mémoire dans ce processus. En écho à ces questionnements, Richter base la deuxième partie du ballet, « Orlando », sur la folia[3]. C'est sur cette basse obstinée (*ground bass* en anglais), utilisée depuis le XVII^e^ siècle (par Jean-Baptiste Lully, Arcangelo Corelli, Marin Marais, Antonio Vivaldi, etc.), que Richter construit son propre langage dans dix-sept variations, dont certaines sont uniquement électroniques.

Dans *Infra*, ce n'est pas une technique ancienne qui est convoquée, mais une référence tronquée au lied « Gute Nacht » de la *Winterreise* de Schubert. Cette citation permet à Richter d'exprimer les sentiments gardés en son for intérieur (« infra ») et la difficulté de contact, culminant dans la détresse d'une femme que la foule ne remarque pas. Ces emprunts à la tradition sont importants pour Richter qui estime que, d'une certaine manière, toute musique parle d'une autre musique ou, en d'autres termes, qu'une musique génère une autre musique[4]. Le jeu avec les références est donc constitutif de son style.

## UNE MUSIQUE NARRATIVE

*Woolf Works* est également représentatif de la production de Richter, car il est consacré à trois romans phares de Woolf : *Mrs Dalloway* (1925), *Orlando* (1928) et *Les Vagues* (*The Waves*, 1931). Non seulement Richter apprécie beaucoup l'œuvre de Woolf, mais plus généralement il démontre une forte sensibilité à la littérature dans sa musique (*The Blue Notebooks* se réfère à des lectures de Franz Kafka ; *Songs From Before* à Haruki Murakami). Cet intérêt est probablement lié à sa conviction que la musique peut raconter des histoires et que l'être humain est fondamentalement un narrateur[5] ce qui explique également son affinité avec le ballet.

Dans *Woolf Works*, la folia n'est pas seulement une basse archiconnue à partir de laquelle Richter crée son langage, mais aussi un moyen d'illustrer l'action. En effet, *Orlando* est un roman dans lequel le lecteur suit le protagoniste dans différents lieux et époques ; c'est un parcours durant lequel il change en outre de sexe pour devenir une femme. La basse obstinée qui est le support de variations permet à Richter de donner musicalement corps aux diverses transformations que connaît le personnage principal. Tout comme lui, la musique est sans cesse différente mais toujours reconnaissable, décrivant les multiples aspects d'Orlando.

Dans *Mrs Dalloway*, Richter recourt à une autre basse obstinée pour la partie consacrée au personnage de Septimus, un vétéran de guerre atteint du syndrome de l'obusite (piste 3 du CD). Celle-ci reflète ses obsessions, tandis que son mal-être s'exprime dans une longue déploration au violoncelle. Quant aux personnages de Peter (piste 2) et de Sally (piste 4) qui sont intimement liés à Clarissa Dalloway et dont elle se souvient en préparant sa réception du soir, ils sont reliés par un matériau musical apparenté. Le fait qu'elle aurait pu s'engager avec eux d'une autre manière et que sa vie en aurait alors été changée est signalé par les asynchronismes mélodiques, rythmiques et harmoniques dans le discours musical. Cet aspect tortueux de l'écriture musicale décrit également le fait que nous voyons les personnages à travers leurs souvenirs, nécessairement déformés par le temps. Finalement, l'enregistrement de Big Ben est une allusion directe au roman qui l'évoque pour rappeler métaphoriquement au lecteur l'importance du temps qui passe.

2 « *Words, English words, are full of echoes, of memories, of associations, naturally. They have been out and about, on people's lips, in their houses, in the streets, in the fields, for so many centuries. And that is one of the chief difficulties in writing them today – that they are stored with other meanings, with their memories, and they have contracted so many famous marriages in the past. The splendid word "incarnadine", for example – who can use that without remembering "multitudinous seas"?* » [Trad. de l'auteur]. Virginia Woolf, enregistrement BBC Radio Broadcast, le 29 avril 1937, citée dans Férdia J. Stone-Davis, « Vivaldi Recomposed: An Interview with Max Richter », *Contemporary Music Review*, vol. 34, n° 1, 2015, p. 48. [En ligne] https://doi.org/10.1080/07494467.2015.1077565, consulté le 25 septembre 2018.

3 Danse du XV^e^ siècle d'origine portugaise qui se répandit en Italie puis en France sous le nom de « Folie d'Espagne ». Elle est basée sur la suite d'accords *rém-la⁷-rém-doM-faM-doM-réM-la⁷*.

4 Férdia J. Stone-Davis, art. cité, p. 45.

5 Férdia J. Stone-Davis, art. cité, p. 44-45.



*Woolf Works*, ballet de Wayne McGregor sur une musique de Max Richter, 2e partie : « Orlando », Royal Opera House, London, 2015.
© Tristam Kenton/Royal Opera House/Arenapal

*Woolf Works*, ballet de Wayne McGregor sur une musique de Max Richter, 3e partie : « The Waves », 2015, Royal Opera House, London.
© Bill Cooper/ArenaPal

Le troisième épisode du ballet est basé sur le roman *Les Vagues* et débute par la lecture de la dernière lettre écrite par Woolf, le 28 mars 1941, pour expliquer à son mari les raisons de son suicide. Dans ce cas, Richter compose une musique évoquant l'océan et ses vagues qui finiront par submerger la soprano solo, alors que Woolf s'est également donné la mort par noyade. Étant donné que Septimus dans *Mrs Dalloway* met aussi fin à ses jours, le profil mélodique de cette partie est lié au sien. Bien qu'elle soit souvent simple et fondée sur des procédés répétitifs, la musique de Richter reste toujours intimement liée aux intrigues qu'elle raconte.

## DU BALLET À L'ALBUM

Finalement, il convient de souligner que, lorsque Richter enregistre l'un de ses ballets, il ne s'agit en aucun cas d'une simple captation de la partition telle quelle. Pour *Woolf Works*, il a réduit la durée de l'œuvre, notamment en renonçant à des variations d'« Orlando ». Il a également réécrit certains passages, ce qu'il signale dans le titre : *Three Worlds: Music from Woolf Works*. De même, il décrit l'album *Infra* comme une extension du ballet éponyme, inspiré par *La Terre vaine* (*The Waste Land*, 1922) de Thomas Stearns Eliot[6]. En cela, il s'affirme comme un compositeur contemporain, conscient de la différence de médium et des implications spécifiques à la scène ou à l'album. Ces remaniements lui permettent de conserver intacte, sur le disque, la force narrative de ses créations pour le ballet. Toutefois, l'opération conduit à la réalisation d'une version autonome qui s'apparente, dès lors, plus à une œuvre nouvelle qu'à un enregistrement d'une œuvre préexistante.

Dans ses ballets, Richter affirme donc pleinement son esthétique – entre emprunts à la tradition et style musical personnel – et sa capacité à raconter des histoires, fussent-elles redevables à d'autres, témoignant ainsi d'une personnalité musicale fascinante.

---

6 Max Richter, livret de l'album *Infra*, réédition Deutsche Grammophon, 2014.

# MUSIQUE DE CONCERT




## PISTES DE LECTURE ET DE RELECTURE

*Grégoire Tosser*

### UNE INVITATION AU DIALOGUE

En 2012, alors que le nom du compositeur Max Richter est déjà associé à plusieurs albums publiés sur le label indépendant FatCat Records et à de nombreuses musiques de film, Deutsche Grammophon, peut-être la plus célèbre société d'édition de disques de musique classique, sort le disque *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons*, qui atteint dès la fin 2012 le sommet des ventes dans le Top 10 Classical Albums de iTunes et dans les US Classical Billboard Charts. Le titre même de l'œuvre, qui présente conjointement le nom de Max Richter et celui de Vivaldi, affiche l'idée de relecture et de recomposition. Le crossover, entendu ici comme hybridation, est aussi un argument commercial que Deutsche Grammophon a su exploiter depuis le milieu des années 2000, avec sa collection « Recomposed », qui comprend : *Recomposed by Matthias Arfmann*, 2005 (Holst, Smetana, Tchaïkovski, etc.) ; *Recomposed by Jimi Tenor*, 2006 (Rimski-Korsakov, Satie, Reich, etc.) ; *Recomposed by Carl Craig & Moritz von Oswald (Music by Maurice Ravel and Modest Mussorgsky)*, 2008 ; *Recomposed by Matthew Herbert: Mahler Symphony X*, 2010 ; *Recomposed by Peter Gregson: Bach, The Cello Suites*, 2018. Deutsche Grammophon pousse d'ailleurs jusqu'au bout la logique commerciale, puisque la réédition des enregistrements de Karajan avec le Philharmonique de Berlin utilisés pour les albums de 2005 et 2008 s'intitule explicitement *Recomposed, The Original Recordings* : la boucle est bouclée. Le but avoué est d'ouvrir la musique classique à de nouveaux publics, en confiant des remix à des personnalités de la musique électronique et/ou de la scène électro, et en faisant appel aux outils technologiques auxquels est plus sensible la jeune génération[1].

Cependant, l'approche de Max Richter diffère des albums précédents de la collection, en ce qu'elle ne consiste pas en la réadaptation électronique d'un enregistrement existant – travail qu'avait entamé Richter, mais qui s'est avéré « frustrant » –, mais bien en la réécriture, voire la recomposition des *Quatre saisons* : « J'ai voulu entrer dans la partition au niveau des notes et la réécrire substantiellement – en la recomposant, littéralement[2]. »

Les quelques pistes de lecture proposées ici vont consister en l'examen de quelques modalités de recomposition mises en œuvre par Richter, dont l'esthétique postclassique, postmoderne et minimaliste se délecte des croisements et des mélanges[3]. Pour que le jeu de déplacement et de recomposition fonctionne, il faut que l'objet original soit facilement identifiable et qu'il appartienne à la culture populaire. Or, il n'est plus besoin de prouver l'immense popularité des *Quatre saisons* d'Antonio Vivaldi, ensemble de quatre concertos pour violons édités en 1725 et véritable tube[4] de la musique classique, ayant fait l'objet d'innombrables enregistrements célèbres[5]. Chacun reconnaîtra donc aisément les douze mouvements, immensément connus.

---

1 Pour *Recomposed by Max Richter*, une application interactive a ainsi été développée sur iPad.

2 « *I wanted to get inside the score at the level of the notes and in essence rewrite it, recomposing it in a literal way.* » [trad. de l'auteur]. Cité par Nick Kimberley dans les *liner notes* du CD.

3 Parfois jusqu'à la nausée, comme le jugent Guillaume Tion et Olivier Lamm, dans *Libération*, « Max Richter, compositeur navrant-garde », 6 février 2017. [En ligne] https://next.liberation.fr/musique/2017/02/06/max-richter-compositeur-navrant-garde_1546706, consulté le 25 septembre 2018.

4 Peter Szendy ne me démentirait pas : *Tubes : la philosophie dans le juke-box*, Paris, Minuit, 2008.

5 Célèbres et plus ou moins fidèles ou débridés : I Musici (1960), Trevor Pinnock (1981), mais aussi Nigel Kennedy (1989), pour ne citer que trois partis pris d'interprétation bien différents.




Max Richter, *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons*, pochette du disque présentant la partition de Vivaldi annotée par Max Richter.

Partition de Vivaldi © Ernst Eulenburg GmbH, Mayence (Allemagne)

En effet, Richter dit avoir effectué un « remix sur papier, un remix analogique[6] », qui consiste, souligne-t-il, en « plusieurs sortes d'interventions » qui vont du copier-coller à la répétition, en passant par la suppression, le renversement, la reconstruction, etc.[7]. C'est ainsi qu'il aboutit à ce constat en apparence contradictoire, dans le commentaire audio qui apparaît sur le disque : « Il s'agit d'une *composition complètement neuve* qui utilise des petits motifs et des éléments de Vivaldi[8]. » Et Richter ajoute qu'il a cherché à trouver « un nouveau chemin dans ce matériau[9] ». Du neuf avec du vieux, soit. Mais dans quelles conditions ?

## L'INSTRUMENTATION

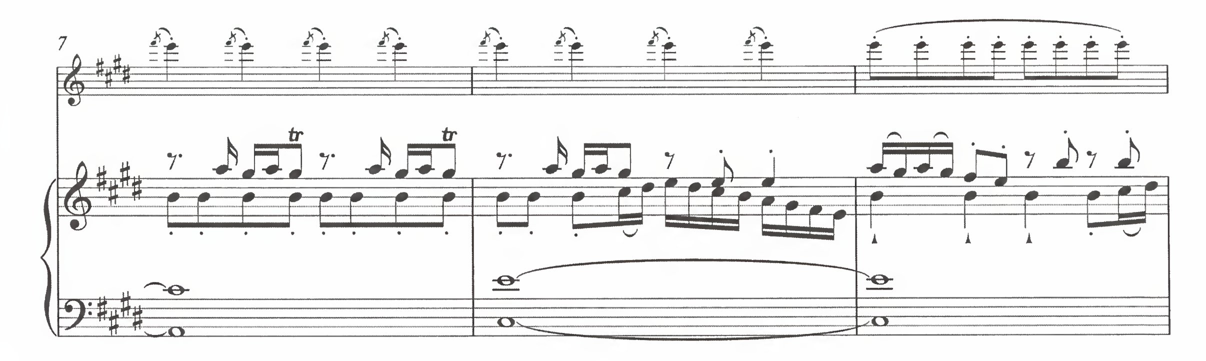
L'effectif initial de Vivaldi est respecté : un violon solo (appelé *principale* chez Vivaldi), un orchestre à cordes et un clavecin, bien que la place attribuée par Richter à cet instrument diffère grandement de son rôle d'accompagnateur dans le cadre de la basse continue baroque. Richter y ajoute une harpe et un dispositif électronique. Ce dernier est régulièrement utilisé par Richter pour obtenir des sons dans le registre de l'extrême grave (qu'il appelle le « *low-frequency universe* »), qui ne peut être joué de façon instrumentale ; mais en dehors de cet usage, l'électronique ne se distingue qu'en deux endroits bien déterminés : dans l'introduction de l'œuvre, le prélude (« Spring 0 »), et à la fin de « Summer 3 », afin de ménager une sorte de pause centrale, et de pont brumeux vers l'automne.

6 « *[I think that it is] a paper remix, an analogue remix.* » [trad. de l'auteur]. Cité dans Férdia J. Stone-Davis, « Vivaldi Recomposed: An Interview with Max Richter », *Contemporary Music Review*, vol. 34, n° 1, 2015, p. 48. [En ligne] https://doi.org/10.1080/07494467.2015.1077565, consulté le 25 septembre 2018.

7 « *In remix culture now, you can do anything: you keep something but go off in all different directions, and there are a million ways to do it. I feel that is more or less what I have done. Sometimes it is cut and paste, 'let's just repeat that'. Sometimes it is 'take that structure; turn it upside down', or 'cut that bit out', or 'do it again', 'use that bit of grammar and then build something new'. Or 'let's throw it all away and use the shape'. So it involves a lot of different kinds of interventions and it is an analogue remix.* » « Aujourd'hui, dans la culture de remix, on peut tout faire : tu peux garder quelque chose mais le faire partir dans toutes les directions, et il y a des millions de façons de le faire. Je crois que c'est plus ou moins ce que j'ai fait. Parfois, il s'agit de couper-coller, "OK, je répète ça". Parfois, il s'agit plutôt d'une structure que l'on renverse, ou de consignes comme "coupe ce bout-là", "répète-le", "utilise cet élément de grammaire puis construis quelque chose de neuf" ; ou "on balance tout et on n'utilise que la forme". Cela implique beaucoup de modes d'intervention différents, et il s'agit donc d'un remix analogique. » [trad. de l'auteur]. *Id.*

8 « Welcome and Intro », dans la réédition Deutsche Grammophon de 2014 : « *It's completely newly composed* music *using little motives and elements from the Vivaldi.* » [trad. et soulignement de l'auteur]

9 « *A new way through that material* » [trad. de l'auteur], un peu plus loin dans le même extrait audio. Dans l'entretien avec Férdia J. Stone-Davis, il admet également : « *It's an interesting puzzle : it's a new work that is clearly Vivaldi but sort of isn't as well.* » « C'est une énigme intéressante : il s'agit d'une nouvelle œuvre qui est clairement du Vivaldi mais qui, en quelque sorte, en même temps, ne l'est pas. » [trad. de l'auteur]. Art. cité, p. 46.




Max Richter, *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons*, « Spring 1 », mes. 7-9[10].

Dans ces deux cas, l'effet recherché est celui d'une attente dans une atmosphère très « ambient music[11] ».

## OUTILS DE LANGAGE

### La répétition

Le minimalisme de Richter passe par un usage intensif de la répétition, qui revêt différentes formes. Dans « Spring 1 », on peut observer la superposition de neuf voix (violon solo, violons I et violons II divisés en huit pupitres) qui entremêlent des petits motifs en imitation, issus d'un seul passage du premier mouvement du « Printemps », le chant des oiseaux (et notamment les mesures 14 à 28 dans l'œuvre de Vivaldi) : notes répétées, broderies rapides, trilles, appoggiatures, fragments de gamme.

La superposition comme la juxtaposition des motifs semblent libres (il ne s'agit pas d'un canon strict), mais elles s'appuient sur une basse de chaconne de huit mesures[12] (répétée six fois, et interrompue au milieu de sa sixième occurrence), jouée aux autres instruments : altos, violoncelles, contrebasses et harpe. Étonnamment, Max Richter choisit une ligne de basse qui n'est pas inscrite tonalement en *mi* majeur, comme le mouvement original de Vivaldi – tonalité cependant respectée par Richter pour les motifs d'oiseaux aux violons. Elle utilise bien les notes de la gamme de *mi* majeur (*fa#-sol#-la-do#-si-sol#-la*), mais elle débute sur *fa#* et finit sur *la*, sans être en *fa#* mineur ni *la* majeur[13]. Richter opte donc pour une sorte d'entre-deux qui, sans opter franchement pour un univers bitonal, entretient une certaine ambiguïté.

Parfois, la superposition était déjà le fait de Vivaldi ; c'est le cas pour la stratification célèbre du second mouvement du « Printemps », ici respectée, même si elle est bouleversée dans l'instrumentation : ce sont le clavecin et le violoncelle qui jouent le rôle du « chien qui aboie », les violons II et les altos qui simulent « le murmure des frondaisons et des plantes », alors que le violon solo conserve l'évocation du « chevrier qui dort ».

### L'euphonie

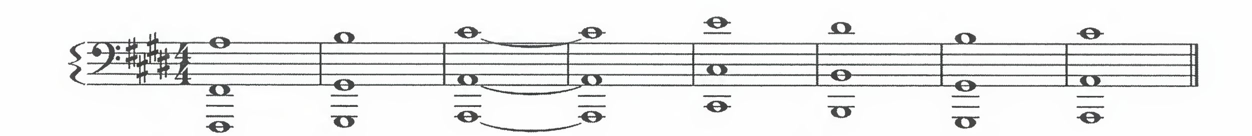
Une de ses marques de fabrique minimalistes semble la fabrication d'un univers euphonique non polarisé : en effet, dans « Spring 2 », ancré en *do#* mineur, la sensible n'est pourtant jamais prononcée, et le mouvement s'achève sur une harmonie de *si⁷sus4*. En outre, la mélodie répétitive du violon solo est harmonisée

10 Cet exemple et les suivants sont tirés de l'arrangement de la partition pour violon et piano réalisé par Dave Foster et Swing City Music Services, Chester Music, 2014 (à l'exception de la basse de chaconne sur « Spring 1 » et des variations rythmiques sur « Autumn 3 » qui sont des transcriptions d'après le CD réalisées par l'auteur).

11 Style né dans les années 1960 qui utilise des sonorités synthétiques pour créer des atmosphères planantes.

12 Richter ajoute parfois une basse, parfois une voix supérieure, comme dans « Summer 1 » où il construit une structure répétitive en y ajoutant une mélodie en syncopes en valeurs longues au violon solo, dans l'aigu de l'instrument (idem à la fin de « Summer 3 »). Dans « Summer 2 », il s'agit d'une basse de chaconne de quatre mesures (*sol-fa-mi* bémol-*ré*), correspondant sans aucun doute à un des topoï les plus célèbres de l'époque baroque.

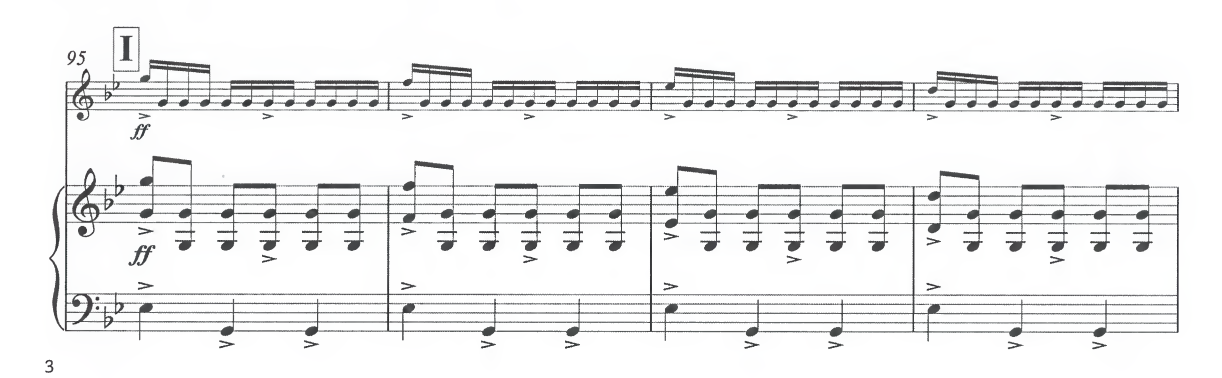
13 L'absence de *mi#* invalide le *fa#* mineur, et le *ré#* à l'alto qui harmonise le *si* empêche un placement en *la* majeur, même si elle constitue la note prépondérante, et la plus souvent énoncée (mes. 6-7, 12-13, 16-17, 20-21, 24-25, etc.). J'ajoute que cette ligne de basse, qui semble être un élément complètement inventé par Richter, pourrait bien être une référence à la mélodie en blanches et en doublures de tierces qui apparaît aux mes. 38-41 chez Vivaldi.



1




2




3

1. Max Richter, *Recomposed by Max Richter: Vivaldi, The Four Seasons*, « Spring 1 », basse de chaconne

2. Max Richter, *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons*, « Summer 1 », mes. 49-51.

3. Max Richter, *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons*, « Summer 3 », mes. 95-98.

par une basse mouvante et, à l'instar de la basse de chaconne de « Spring 1 », n'appartient pas à une tonalité précise.

Or c'est bien une recherche de ces dispositifs sonores modalisants, agréables et euphoniques que mène ici le compositeur. J'en veux pour preuve l'objectif d'efficacité que paraît poursuivre la répétition hystérique de « Spring 1 », alanguie par la basse majestueuse en tierces [14].

14 La série *The Crown* ne s'y est pas trompée, en choisissant d'illustrer à l'aide de ce mouvement un passage de l'épisode « Matrimonium » (saison 2, épisode 7) où Margaret et Tony font l'amour après une promenade à moto (de 00:16:07 à 00:18:09, en montage alterné).

**Le rythme et le mètre (accentuation et dissymétrie)**
Le déplacement rythmique ou métrique est un principe de variation souvent utilisé dans la musique répétitive. Plusieurs exemples peuvent être repérés ici :

- « Spring 3 » hésite entre 12/8 et 6/4 et développe une polyrythmie brusquement interrompue ;
- « Summer 1 », laissé intact au début, voit son rythme pointé caractéristique assorti d'un contretemps (un vrai *backbeat*) sur les 2e et 4e temps de chaque mesure. Richter avoue avoir voulu transformer ce mouvement en une « *hypnotic, pulse music* » ;
- dans « Summer 3 », Richter ajoute une pulsation « swing » au centre de la mesure (mesure à 3/4 divisée en deux) ; la mélodie finale du violon solo, dans l'aigu, reprend à son compte cette division binaire de la mesure ;




1. Max Richter, *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons*, « Autumn 1 », mes. 1-9.

2. Max Richter, *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons*, « Autumn 3 », variations rythmiques.

- dans « Autumn 1 », la régularité rythmique du refrain en *fa* majeur se voit remise en question par une métrique changeante (par 3, 4, 5, 7 pulsations) qui provoque des décalages rythmiques constants ;
- dans « Autumn 3 », l'accord de tonique devient prétexte à la syncopation, comme une sorte d'étude de rythme. L'élément rythmique original à 3/8 passe ainsi à 3/4[15] avec des modifications importantes ;
- c'est une mesure asymétrique à 7/16 qui est utilisée dans la deuxième partie de « Winter 1 » (Richter parle de « *tutti groove* ») ; la marche harmonique, très reconnaissable, de ce mouvement est répétée et enrichie d'une mélodie virtuose en triples croches au violon solo.

15 Richter évoque la musique new-yorkaise des années 1970 et 1980, et la figure de Louis Andriessen.

## OUTILS FORMELS

### La cassure nette

À côté des éléments de langage précédemment dégagés (rythme, mélodie et harmonie façonnés au niveau de l'écriture), d'autres outils opèrent plus spécifiquement à l'échelle de la forme et de la structure. Lorsque le complexe répétitif s'est mis en place, il est plus facile de le couper net que de le déconstruire. C'est donc le plus souvent pour la première solution qu'opte Richter – comme à la fin de « Spring 1 », « Spring 3 », « Summer 1 », « Summer 3 » ou d'« Autumn 3 ».

### Le détail pour le tout, ou la synecdoque

Max Richter s'attache parfois à un détail de la partition originale de Vivaldi, qu'il soumet à développement et, le plus souvent, à itération : il l'utilise comme prétexte. Or cet effet s'apparente au procédé rhétorique de la synecdoque, qui consiste à signifier le tout

par la partie – comme si un seul bout d'un mouvement de Vivaldi (reconnaissable, il est vrai) pouvait restituer l'idée de son entièreté.

Je cite à nouveau « Spring 1 », entièrement basé sur la partie des chants d'oiseaux du mouvement initial du « Printemps » (mes. 14 à 28) ; c'est également le cas de « Spring 3 » (mes. 170-180 de l'original), ou de « Autumn 3 », où Richter ne retient que les mes. 190-201 de Vivaldi : au début d'un couplet, un simple accord de tonique répété – auquel est ici ajouté une basse sur les degrés I, IV et VI.

Mais c'est sans doute le mouvement final, « Winter 3 », qui est le plus représentatif de cette pratique. Après avoir mis en place un pattern répétitif de douze mesures (une gamme mélodique descendante de *fa* mineur[16], depuis la tonique jusqu'à la dominante), Richter s'attache à lui superposer, pour la partie finale, un petit motif mélodique, presque anodin, pioché aux mesures 90-92 puis 132-141 de l'original.

Réitéré sur un empan de seize mesures, il devient lui-même un ostinato qui monte et qui descend, répété d'abord huit fois, puis quatre fois (avec une courte pause entre les deux sections, qui rappelle l'atmosphère du début du mouvement). La cinquième et dernière répétition ne parvient pas à progresser vers l'aigu et retombe sur le *fa* final, répété tel un murmure.

**La suppression, l'élision**

Antithèse de la pratique de la focalisation sur le détail : celle de la suppression – Max Richter indique d'ailleurs qu'il n'a conservé qu'un quart de la partition originale. Dans le second mouvement de « L'Été », Richter évince toutes les interruptions *presto* ménagées par Vivaldi, pour ne conserver que le tempo lent – avec pour visées probables une unification, une cohérence du discours, mais aussi peut-être une homogénéisation de chaque mouvement : dans l'*easy listening*, il n'est pas de place pour les ruptures de tempo[17].

La pratique de l'élision permet à Richter de ménager des effets : la suppression de l'ultime retour du refrain dans « Autumn 1 » étonne, car le mouvement s'interrompt en *fa* mineur, teinté d'un cluster aigu, dans un long *fade out*[18]. Un autre effet surprenant est obtenu, dans « Winter 2 », par l'énonciation intègre de la mélodie originale du violon solo (*molto rubato*, cependant), tandis que le temps semble suspendu (« *ambient icy space* », note Richter). Diamétralement opposé au « Winter 1 », pulsé et asymétrique, qui le précède, « Winter 2 » s'affranchit de l'harmonie originale pour lui substituer une harmonie en quartes, jouée en harmoniques, et changeant lentement, sur des points d'appui rendus flous par les changements d'archets imperceptibles des cordes.

Même s'il ressent une proximité avec le style musical de Vivaldi (« *he has a kind of a minimalism* ») et avec le développement des interprétations baroques récentes (« *there is a punky spirit abroad in Baroque and early music performance*[19] »), Max Richter produit une relecture lisse et policée du chef-d'œuvre de Vivaldi[20]. Sans heurts[21], la recomposition de Richter est tournée vers la répétition plaisante, distillée dans un environnement euphonique ; si certains pourront y voir une forme de tiédeur sonore, la musique de Max Richter a incontestablement le mérite de s'inscrire dans une démarche réussie de réconciliation entre musique classique et grand public.

16 On pense bien entendu au *Cantus in memoriam Benjamin Britten* d'Arvo Pärt (1977), pour cloches et orchestre à cordes, qui utilise pour unique matériau la gamme mineure mélodique descendante de *la*.

17 De la même manière, il s'agit peut-être d'un effet de contraste, mais on peut également considérer que « Autumn 2 », seul mouvement où Richter a gardé toutes les notes de Vivaldi, jusqu'à la trame harmonique, sur laquelle le clavecin « improvise » (terme du compositeur) des arpèges et gammes, constitue un aveu d'admiration vis-à-vis d'un matériau qu'il juge utile de laisser intact.

18 « Summer 2 » termine de la même manière, sur le prolongement d'une pédale de dominante.

19 « Il a une approche, en quelque sorte, minimaliste » ; « dans les autres pays, il y a un esprit débridé dans l'interprétation des musiques anciennes et baroques » [trad. de l'auteur]. Entretien avec Férdia J. Stone-Davis, art. cité, p. 46.

20 En cela, et pour ne citer qu'un exemple, on est loin, me semble-t-il, du travail effectué par Uri Caine sur les *Variations Goldberg* de Bach pour Winter & Winter (2000).

21 Ni mélodiques, ni harmoniques ; les indications de jeu sont elles aussi très habituelles. Seul un jeu sur le chevalet est indiqué au début de « Winter 1 » ; Vivaldi se montre plus audacieux, avec son « arraché » indiqué aux altos pour les aboiements du chien (mouvement lent du « Printemps »).




C
49
detaché
pp

57

Max Richter, *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons*, « Winter 3 », mes. 1-18 et mes. 49-64.

# POÉTIQUE DE LA VOIX DANS « THE BLUE NOTEBOOKS »

## CONTEXTES, TEXTES, INTERTEXTES

*Stéphan Etcharry*

**Sorti en 2004, *The Blue Notebooks* est le deuxième album studio de Max Richter, faisant suite à *Memoryhouse* (2002). En 2018, il fait l'objet d'une réédition, proposant des remix et quelques morceaux inédits. Si les cordes et le piano solo, rehaussés de sonorités et traitements électroniques, restent au cœur des textures favorites du compositeur, la voix s'immisce dans cet album avec discrétion, y jouant un rôle singulier.**

Max Richter, *The Blue Notebooks*, pochette du CD, Deutsche Grammophon, 2018.


## VOIX POLITIQUES

Richter a composé *The Blue Notebooks* suite à l'intervention américaine en Irak de mars 2003, concevant son album « comme une protestation[1] ». D'emblée, un hiatus s'établit entre ce postulat politico-artistique et l'apparent « désengagement » esthétique que traduit un langage musical apaisé, planant et contemplatif, souvent mélancolique. Mais le compositeur lève l'ambiguïté en expliquant qu'il s'agit ici d'« une méditation sur la violence[2] ». Il souligne par exemple à propos de « On The Nature Of Daylight » (plage 2) : « Ce que je voulais essayer de faire était de tenter de créer quelque chose qui avait un sens de la luminosité et une sorte de brillance, mais réalisé à partir des matériaux les plus sombres possible[3]. » Richter bannit toute surenchère dans cette voix politique, rejetant toute « violence » dans son geste compositionnel : aucune virtuosité démonstrative, refus de la dissonance, pas de genre musical préétabli qui dicterait au compositeur ses canons de facture et à l'auditeur un horizon d'attente aliénant. Il ressort de ce positionnement esthétique un langage musical pacifié et intimiste, tout en apesanteur contemplative, propice au recueillement, à la réflexion, à l'introspection.

Même si l'album n'est pas un manifeste pour le diatonisme, la modalité, la tonalité ou l'accord parfait, on peut cependant y lire, en creux, que Richter assume pleinement ce langage, avouant : « Je viens d'une formation de musique classique hautement moderniste, où la complexité maximale, la dissonance extrême, l'asymétrie et l'impénétrabilité étaient les insignes d'honneur. [...] J'ai beaucoup écrit dans cette tradition, mais j'en suis

1 Max Richter, « Millions of us knew the Iraq war would be a catastrophe. Why didn't Tony Blair? », *The Guardian*, 8 juillet 2016. [En ligne] www.theguardian.com/commentisfree/2016/jul/08/iraq-war-tony-blair-creativity-chilcot-inquiry, consulté le 16 septembre 2018.

2 *Id.*

3 « *What I wanted to try and do was to try and create something which had a sens of luminosity and brightness, but made from the darkest possible materials.* » [trad. de l'auteur], Max Richter, « Interview with Max Richter on *The Blue Notebooks* (2018) », avril 2018. [En ligne] www.youtube.com/watch?v=Jn2oGZT62Ps, consulté le 16 septembre 2018.

| N° ET TITRE DE LA PLAGE | FRAGMENT D'ŒUVRE LITTÉRAIRE/POÉTIQUE LUE | AUTEUR |
|---|---|---|
| 1. « The Blue Notebooks » | *Cahiers in-octavo* [*Oktavhefte*, vers 1917-1919, traduit en anglais sous le titre *The Blue Octavo Notebooks*] [1er cahier] | Franz Kafka |
| 4. « Shadow Journal » | *Terre inépuisable* [*Nieobjęta Ziemia*, 1984] [« À l'aube »] | Czesław Miłosz |
| 7. « Arboretum » | *Cahiers in-octavo* [3e cahier] | Franz Kafka |
| 8. « Old Song » | *Cahiers in-octavo* [4e cahier] | Franz Kafka |
| 10. « The Trees » | *L'Hymne à la perle* [*Hymn o perle*, 1982] | Czesław Miłosz |

Interventions de la voix parlée de Tilda Swinton dans *The Blue Notebooks*.

venu à ressentir que, en raison de toute sa sophistication technique, ce langage était essentiellement inerte. Il n'atteignait presque personne au-delà des cliques de la musique nouvelle. Je ne voulais pas juste m'adresser à ces gens. J'avais délibérément l'intention de parler au plus grand nombre possible[4]. »

## VOIX POÉTIQUES

Sur les toutes premières notes du piano de la plage liminaire « The Blue Notebooks » viennent se greffer le bruit lointain d'un train qui passe au dehors et, à l'intérieur, dans la chaleur du foyer, le tic-tac d'une pendule puis les cliquetis d'une vieille machine à écrire mécanique. Un monologue, prononcé sur le mode d'une voix murmurée qui semble se parler à elle-même, oralise le texte tapé à la machine. Cette voix intérieure, porteuse d'un message extra-musical, est celle de l'actrice britannique Tilda Swinton. Librement et naturellement récitée sur le substrat pianistique, elle n'est pas sans évoquer le genre musical du mélodrame qui consiste à superposer du parlé sur de la musique instrumentale. Opter pour ce genre de l'intime permet à Richter de valoriser les textes poétiques qu'il a choisis pour refléter son propre message politique, mais aussi pour évoquer l'enfance, les réminiscences affectives ou l'irréversibilité du temps, autant de thèmes qui lui tiennent à cœur[5].

La voix parlée de Tilda Swinton résonnera encore à quatre reprises dans l'album, systématiquement introduite par le bruit de la machine à écrire qui devient ainsi un véritable signal sonore introduisant le discours poétique, mais aussi une sorte de fil conducteur garant d'une certaine unité stylistique. C'est d'ailleurs autour de cette série de lectures que le compositeur a structuré l'ensemble de cet opus[6].

Richter explicite ses deux choix de poètes : « Je pense à Kafka comme à une sorte de saint patron du doute, et son écriture a parlé à la sombre absurdité de ce moment politique pour moi. Afin d'équilibrer les textes de Kafka figurent des extraits de Czesław Miłosz, une sorte d'anti-Kafka, pour qui l'univers est racheté par la créativité humaine et la compassion[7]. »

C'est encore à un écrivain, l'Américain d'origine russe Vladimir Nabokov, que Richter fait allusion dans « Vladimir's Blues » (nº 6), mais davantage ici pour sa passion, comme celle du compositeur lui-même, pour les papillons et plus précisément pour la famille des papillons bleus, dont il était un expert distingué.

## VOIX VIRTUELLES

Dans « Iconography » (nº 5), des voix *chantées* se font entendre pour la toute première fois, sans paroles, sur la voyelle ouverte [a]. Il s'agit de voix blanches de jeunes garçons avant la mue, transparentes, évanescentes et éthérées. L'accompagnement d'orgue et la réverbération mènent notre imaginaire sous la voûte d'une cathédrale. Cette voix monodique des anges parcourt trois gammes descendantes de *sol* mineur sans sensible, évocatrices d'une échelle modale ecclésiastique (mode de *la*). Cette relecture de musique liturgique est d'autant plus stylisée que Richter l'a recréée de toutes pièces électroniquement.

4 Max Richter, cité par Wyndham Wallace dans le livret du double CD *The Blue Notebooks*, Deutsche Grammophon, 2018, p. 4 [trad. de l'auteur].

5 *Ibid*, p. 3.

6 Max Richter, « Millions of us… », art. cité.

7 *Id.* [trad. de l'auteur].




Robert Schumann, *Dichterliebe*, « Hör' ich das Liedchen klingen », mes. 1-8.

Couvert par les cliquetis de la machine à écrire et des bruits parasites provenant de l'extérieur, le piano de la « Old Song » (n° 8) se fait bien peu audible, comme passé au filtre du temps qui s'est irrémédiablement écoulé. Richter cite ici l'intégralité du lied n° 10 « Hör' ich das Liedchen klingen », dans le ton original de *sol* mineur, du cycle *Dichterliebe op.* 48 (1840) de Robert Schumann. Mais la voix, vecteur principal du texte poétique et signal fort orientant l'auditeur vers le genre du lied, a disparu. Quel message délivrait-elle donc ? Il n'est pas anodin que Richter ait choisi ce lied pour le transformer en véritable « Lied ohne Worte » pianistique – « romance sans paroles » à la Felix Mendelssohn – puisque la voix résonne, en filigrane, dans l'aigu du piano, dans un léger décalage rythmique par rapport aux temps forts, telle un spectre nostalgique d'elle-même, lointain souvenir ravivant le passé, ainsi que les paroles désormais effacées de Heinrich Heine le laissaient entendre…

Autre exemple significatif d'intertextualité musicale : afin d'évoquer le pianiste Walter Gieseking qui, lui aussi, était un expert en papillons, et dont Richter admirait tout particulièrement les interprétations de Frédéric Chopin, « Vladimir's Blues » (n° 6) emprunte les oscillations de la main droite du piano au *con fuoco* central du *Nocturne op.* 15 *n°* 1 de Chopin pour figurer le mouvement des ailes de lépidoptères.

On trouve enfin, dans la très grande majorité de l'album, une véritable « vocalité instrumentale », tant l'onctuosité et le *legato* des différentes lignes mélodiques pourtant non dévolues à la voix semblent vouloir chanter à tout prix. En valeurs longues, ces lignes s'inscrivent le plus souvent dans un ambitus restreint, privilégiant les mouvements conjoints diatoniques et procédant par courts membres de phrases, carrures qui se dupliquent tandis que, dessous, les structures harmoniques se décalent discrètement ou enregistrent des modifications. Le contrepoint s'efface volontiers au profit de la mélodie accompagnée, d'où seule une ligne chantante se dégage du support harmonique (seul le n° 2 « On the Nature of Daylight » présente une texture contrapuntique d'inspiration baroque).

Mettant ici la voix à l'honneur, Richter n'a pourtant recours à aucun des genres musicaux consacrés que sont la chanson, l'air d'opéra, d'oratorio, de messe, le chant grégorien, etc. Il introduit une certaine forme d'ambiguïté dans les catégories génériques et floute les frontières esthétiques afin de relire les codes de la vocalité et des différentes musiques pour se les réapproprier, les faisant librement dialoguer dans un langage décloisonné : « À l'époque où j'ai écrit *The Blue Notebooks*, les mondes de la musique classique et de la musique électronique, et les mondes de la musique classique et du post-rock, ou de la musique expérimentale, étaient des choses vraiment très séparées. [...] Cette division, cette séparation, m'a toujours paru vraiment bizarre, parce que je n'écoute pas de cette manière [...]. J'ai voulu proposer un langage musical qui incorporerait les meilleures choses de ces deux mondes[8]. » Quant à l'intertextualité – poétique ou musicale –, au centre de son esthétique, elle permet à Richter de tisser des liens entre hier et aujourd'hui, de revisiter le passé pour éclairer le présent d'une nouvelle lumière.

---

8 Max Richter, « Interview... », art. cité [trad. de l'auteur].

# L'ŒUVRE POUR PIANO

## RE-COMPOSITION ET *STORYTELLING*

*Paul Albenge*



Max Richter au piano et son ensemble, lors du concert « Yellow Lounge », organisé par le label Deutsche Grammophon, salle des fêtes Säälchen, Berlin, le 26 janvier 2017.
© Stefan Hoederath/Redferns/Getty Images

**Pianiste avant d'être compositeur, Max Richter a développé un lien artistique étroit avec le piano, qui bénéficie d'une place importante et fondamentale dans son œuvre. Il apprend l'instrument dès son plus jeune âge et commence sa carrière professionnelle avec la création de l'ensemble Piano Circus, constitué de six pianos, avec lequel il jouera pendant dix ans. Influencé autant par The Beatles que par Bach, son rapport aux œuvres musicales constitue un élément fondateur de son œuvre propre. Sa rencontre avec le compositeur Luciano Berio lui permet de trouver et de développer sa propre direction musicale, entre conquête de la simplicité et mise en valeur du détail.**

« À l'époque, si vous vouliez être un compositeur sérieux, vous deviez écrire de la musique compliquée. [...] J'ai écrit beaucoup de pièces où il aurait été plus facile de les imprimer sur du papier noir avec de l'encre blanche. On aurait économisé de l'encre ! Puis je suis allé étudier avec [Luciano] Berio à Florence et il a tout éclairci en quelque sorte. Un penseur musical très brillant – il avait cet instinct incroyable pour aller au cœur des choses, et il a percé toute cette complexité de manière charmante



1 et 2. Franz Schubert, *Impromptu op. 90 n° 3*, mes. 1-6 (en haut), et Max Richter, *Infra*, « Infra 3 », mes. 1-6 (en bas, transcription d'après l'album[1]).

> mais très précise. C'était comme
> une permission d'être plus simple.
> Ce fut un tournant dans ma vie[2]. »

L'œuvre pour piano de Max Richter révèle des constantes qui marquent le style du compositeur. Cet article se concentre sur trois pièces, « Vladimir's Blues » (*The Blue Notebooks*, 2004), « Infra 3 » et « Infra 6 » (*Infra*, 2010), qui ont la particularité d'être construites à partir de matériaux musicaux appartenant aux canons de la musique écrite occidentale. L'objectif est d'observer comment Max Richter s'approprie des éléments préexistants afin d'élaborer des pièces originales et personnelles.

## MISE EN VALEUR PAR L'ÉPURE

Une caractéristique notable du travail du compositeur est de mettre en valeur certains éléments par l'épure et d'en proposer différentes perspectives par l'harmonie. Il est possible de comparer sa musique à la réalisation de vidéos utilisant le procédé du *slow-motion*, la répétition de nombreuses images offrant de la sorte un nouveau regard sur l'objet observé. Par le changement d'échelle temporelle, les détails subtils prennent une importance nouvelle.

La pièce « Infra 3 » reprend différentes composantes de l'*Impromptu op. 90 n° 3* en *sol* bémol majeur de Franz Schubert. Tout d'abord, les deux mélodies partagent le même rythme et un ambitus très restreint. L'accompagnement en arpèges similaire dans les deux morceaux crée une opposition entre la partie mélodique et son accompagnement. Cela procure l'effet d'une mélodie suspendue, hors du temps et contemplative. Max Richter fige, en quelque sorte, cette sensation et la prolonge, là où le lyrisme et l'expression de Schubert vont en s'accroissant. Le motif thématique de huit mesures est conservé tout au long du morceau. Il est uniquement transposé dans la partie centrale de la pièce.

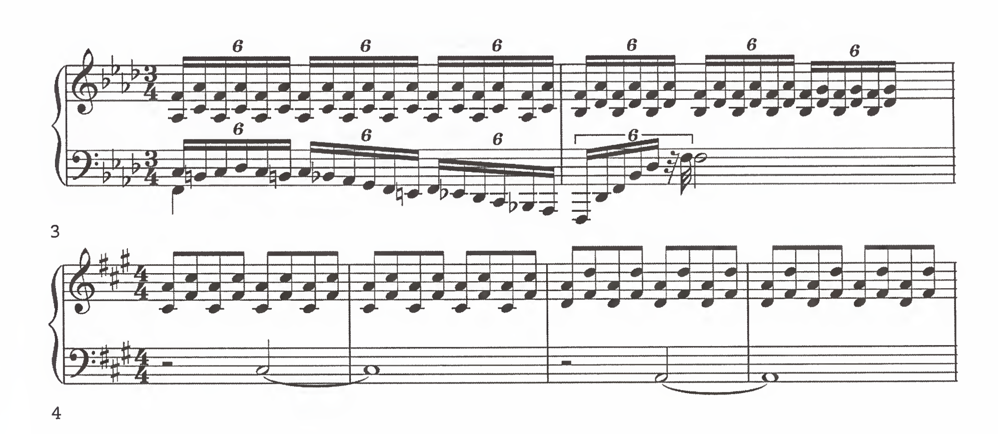
---

1 Les extraits de partition de Max Richter sont des transcriptions réalisées par l'auteur.

2 Max Richter, cité par Tom Huizinga, « What's Composer Max Richter Listening To? Pretty Much Everything », *NPR Music*, avril 2017 [trad. de l'auteur]. [En ligne] www.npr.org/sections/deceptivecadence/2017/04/05/520406762/whats-composer-max-richter-listening-to-pretty-much-everything, consulté le 10 septembre 2018.




1 et 2. Franz Schubert, *Winterreise*, « Gute Nacht », mes. 6-11 (en haut), et Max Richter, *Infra*, « Infra 6 », mes. 5-12 (en bas, transcription d'après l'album).




3 et 4. Frédéric Chopin, *Nocturne op.* 15 *n*° 1, mes. 25-26 (en haut), et Max Richter, *The Blue Notebooks*, « Vladimir's Blues », mes. 1-4 (en bas, transcription d'après l'album).

Cette recherche de l'essentiel par l'épure se retrouve dans la pièce « Infra 6 » élaborée à partir d'un lied de Franz Schubert, « Gute Nacht » issu du cycle de vingt-quatre lieder *Winterreise*. Max Richter ne conserve que les points d'appuis principaux du chant de Schubert et propose un motif de quatre notes au rythme iambique comme représentation du squelette de la mélodie initiale. Celui-ci est répété sept fois et constitue l'unique élément thématique de la pièce, le compositeur approfondissant sa démarche de quête de la simplicité. L'accompagnement comporte des similitudes avec l'œuvre historique : les accords sont joués en valeurs égales symbolisant l'immuabilité du temps, cependant que le tempo très lent de « Infra 6 » donne un côté plus intimiste et contemplatif.

Les choix du compositeur consistent à former une esquisse plus ou moins définie des œuvres dont il s'inspire afin de constituer un lien en filigrane entre ses compositions et les pièces originales. À ce stade de l'exposé, on aura constaté que ce sont des motifs mélodiques qui sont empruntés puis retravaillés ; or

### ENCHAÎNEMENTS HARMONIQUES DE « VLADIMIR'S BLUES »

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| A1 | F#m/C# | D/A | A/E | E/B |
| A2 | F#m/A | D/F# | A/E | E/C# |
| A3 | F#m | D/A | A/C# | E/B |
| A4 | F#m/A | D/F# | A/E | E |

Une cellule représente deux mesures à 4/4 ; les renversements n'étant pas reliés à une syntaxe tonale, nous avons adopté ici la notation harmonique anglo-saxonne.

### ENCHAÎNEMENT HARMONIQUE DE « INFRA 6 »

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| INTRO | Dm/A | Em7b5/Bb | Dm/F | Emb5/G | | | | |
| A1 | Dm/F | Em7b5/G | Dm/F | Am/E | Bb/D | F/C | Gm7/Bb | Dm/A |
| A2 | Gm/Bb | F/C | A7/C# | Em7b5/D | Am/E | Bb/F | Dm/A | Dm/F |
| A3 | Emb5/G | F/A | Gm/Bb | F/C | Gm | F/C | Gm/Bb | Dm/A |
| A4 | Gm/Bb | Dm/F | DM/A | | | | | |

Une cellule représente deux mesures à 4/4 ; les renversements n'étant pas reliés à une syntaxe tonale, nous avons adopté ici la notation harmonique anglo-saxonne.

le compositeur peut aussi se focaliser sur un élément précis comme point de départ d'une composition comme le montre « Vladimir's Blues » (enregistré pour la première fois sur le disque *The Blue Notebooks* en 2004[3]) où il reprend uniquement le motif d'accompagnement de la main droite de la partie centrale du *Nocturne op. 15 n° 1* de Frédéric Chopin.

Le tempo original très ralenti et l'absence de mélodie à la main gauche permettent au compositeur allemand de créer une pièce au caractère bien différent de celui de Chopin. Ce procédé de concentration sur un seul élément donne une impression de zoom temporel, rappelant la technique de synthèse granulaire en musique électroacoustique (combinaison d'échantillons sonores très brefs, les « grains », qui permet la création d'un signal sonore complexe) ; l'attention se trouve alors portée sur un détail précis, auquel est octroyée une importance renouvelée et qui offre une nouvelle perspective d'écoute.

## RÉ-HARMONISATION

Ces éléments thématiques épurés sont ensuite développés à l'aide de substitutions harmoniques et de ré-harmonisations. Grâce à ces changements de rapports intervalliques entre la mélodie et l'harmonie sont ainsi révélées de nouvelles facettes du motif emprunté. Les progressions harmoniques de « Vladimir's Blues » sont un exemple de ce type de travail. Cet enchaînement n'est composé que de quatre accords de quatre mesures formant une structure cyclique claire. L'intérêt se situe dans l'utilisation des renversements de ces accords. Le premier cycle (A1) présente tous les accords dans leur second renversement. Le deuxième cycle (A2) débute avec les deux premiers accords dans leur premier renversement. Bien que l'harmonie ne soit donc pas modifiée, c'est une nouvelle couleur qui est apportée à l'ensemble. Le compositeur surprend ensuite l'auditeur en ne répondant pas à son attente logique qui voudrait que les deux derniers accords soient aussi dans leur premier renversement. Richter introduit à ce moment une couleur inattendue d'un accord à quatre sons avec la présence d'un *do#* à la basse sous l'accord de *mi* majeur. Il n'est plus question de renversement mais d'un enrichissement par substitution diatonique. Les deux derniers cycles ne comportent pas de logique particulière dans les renversements d'accords, laissant l'auditeur dans un sentiment d'errance en l'absence de direction précise. L'ensemble de cette forme s'apparente à une sorte de thème et variations avec reprise, tandis que la répétition accentue la sensation de « déjà entendu ».

La composition « Infra 6 », qui esquisse le thème de « Gute Nacht », approfondit davantage encore cette notion de « perspectives » harmoniques.

3 Le titre de la pièce fait par ailleurs référence à la passion de l'auteur Vladimir Nabokov pour une famille de papillon nommée en anglais « Blues », les Polyommatinae (Argus et Azuré en français).

L'enchaînement harmonique reprend le début de l'accompagnement de la mélodie de Schubert. Cependant, quand ce dernier résout par une cadence parfaite la fin de la première phrase mélodique, Richter y place un accord du cinquième degré mineur, sortant ainsi de la logique tonale par l'utilisation d'harmonies non fonctionnelles. Il harmonise ensuite de différentes manières son motif thématique : les harmonies se trouvent enrichies lors de la deuxième apparition de la phrase mélodique de 7ᵉ, 9ᵉ, 11ᵉ et 13ᵉ. Tout comme dans « Vladimir's Blues », les logiques génératrices d'attente chez l'auditeur sont rompues pour laisser place à un enchaînement moins prévisible. De nouvelles teintes apparaissent ainsi à chaque occurrence du motif thématique. Notons la présence d'une ligne de basse conjointe qui évolue lors de la première partie du morceau et qui se dissout ensuite. La disparition progressive d'une logique d'écriture identifiable est une autre allégorie d'un voyageur errant perdant ses repères au fil de son périple.

## *STORYTELLING*

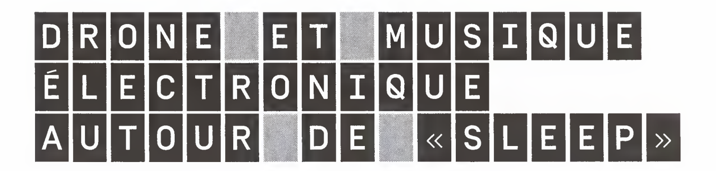
L'ensemble des procédés discutés dans cet article sert un objectif précis, le *storytelling*, littéralement « le fait de raconter une histoire », une notion chère au compositeur qu'est Max Richter.

> « Je raffine [...] pour ne garder que l'essence, mais c'est initialement une adresse directe. J'écris ce que je peux écrire, pour moi autant que pour les autres, je ne cherche pas à compliquer les choses. [...] Je suis de ceux qui pensent que la musique relève du *storytelling*. Toute sorte de *storytelling*. Depuis l'idée des contes de fées, des histoires qu'on raconte le soir, des berceuses... J'aime l'art pour les histoires, parce qu'il restitue les histoires invisibles qui constituent nos existences. C'est une architecture du temps et de l'espace, si vous voulez, un jeu sur l'événement, comment arrive-t-il ? Quelles sont ses répercussions ? C'est un jeu qu'on retrouve dans la littérature. Composer, c'est ma manière à moi de raconter des histoires[4]. »

La réutilisation de matériaux préexistants concorde avec cette volonté de raconter une histoire, tant dans le sens narratif du mot que dans celui d'un parcours, le parcours du compositeur lui-même. Richter reprend des œuvres reconnues qui ont une résonance pour lui mais aussi pour l'auditeur. Son travail de « re-composition » incite la remémoration par l'évocation d'éléments *a priori* familiers. Le choix de l'épure et de la simplicité est en lien direct avec ce rapport à la mémoire qui ne retient que l'essentiel d'un souvenir lointain : c'est l'idée fondamentale de l'esthétique de Richter que son œuvre pour piano donne à entendre de la manière la plus directe.

---

4 Max Richter, cité par Blandine Rinkel, « Max Richter. Le bruit des glaçons », *Gonzaï*, juin 2014. [En ligne] https://gonzai.com/max-richter-le-bruit-des-glacons, consulté le 10 septembre 2018.



# DRONE ET MUSIQUE ÉLECTRONIQUE AUTOUR DE « SLEEP »

*Catherine Guesde*

## LE PROJET : UNE PIÈCE HORS NORME

« Si cette pièce devait avoir un thème, ce serait cela : l'état intérieur spécifique et singulier que chacun éprouve pendant la nuit[1]. » C'est ainsi que Max Richter résume le propos de sa pièce *Sleep* (sortie de l'album le 4 septembre 2015 chez Deutsche Grammophon, 1re mondiale dans la nuit du 26 au 27 septembre 2015, au Wellcome Collection, Londres), inspirée, dans son geste, de la légende selon laquelle les *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach auraient été écrites pour un comte insomniaque. Richter y réinvestit la tradition de la berceuse, mais en lui donnant une forme bien contemporaine. À l'instrumentarium classique – quintette à cordes de l'ensemble ACME (American Contemporary Music Ensemble[2]), piano, orgue –, le compositeur a ajouté des synthétiseurs et différentes sonorités électroniques ; la voix de la soprano Grace Davidson reçoit un traitement abstrait, sous la forme de boucles inlassablement répétées. Mais c'est surtout du côté du format que Richter se détache de la tradition : sa pièce s'étend sur une durée de huit heures (204 titres), ce qui lui a assuré une place dans le *Livre Guinness des records* au titre de la « diffusion en direct la plus longue d'une seule pièce musicale ». Son interprétation en concert est plus atypique encore : étalée sur toute une nuit, la performance invite les spectateurs, en tenue de nuit, à s'allonger sur des matelas pour y trouver le sommeil. Avec ce dispositif d'écoute, le compositeur se distancie de la berceuse : si celle-ci est un préalable au sommeil, *Sleep* doit l'induire mais également l'accompagner – en témoigne sa durée, qui est celle d'une nuit moyenne de sommeil.

Le projet semble paradoxal, puisque si la pièce réussit, les auditeurs doivent s'endormir et tout simplement ignorer l'œuvre. Richter créerait ainsi un cas limite de musique fonctionnelle : une musique qui doit accompagner une « activité » – le sommeil – qui voile l'accès au monde extérieur et, par là, à la musique elle-même. Est-ce à dire que l'œuvre devient inutile ? En réalité, le projet de Richter est bien musical, et cherche à explorer l'état bien particulier qu'est le sommeil à travers les moyens que fournit la musique, à explorer le sommeil depuis la musique. Il s'agit de voir comment la musique peut évoquer chez l'auditeur non seulement des images mais, de manière plus radicale, le sentiment d'un changement d'état de conscience, c'est-à-dire l'expérience du sommeil.

## LA MUSIQUE DU SOMMEIL

Comment évoquer, à partir de l'organisation des sons, cet état bien particulier qu'est le sommeil ? Les différents paramètres musicaux sont tous arrimés à cette exigence de rendre un état transitoire, fluide, mais également mystérieux. D'abord le rythme suggère ce ralentissement de l'organisme qu'implique le sommeil : une pulsation de soixante battements par minute – un cœur battant lentement – est tenue tout au long de la pièce. L'intensité sonore est, elle aussi, très égale et modérée ; les timbres des différents instruments sont lissés par une réverb appliquée à l'ensemble ; ces échos spatialisent le son, donnant le sentiment qu'il nous parvient de loin. Le travail sur la production sonore, qui inclut également des manipulations de filtres de fréquences, construit un auditeur distant, qui perçoit la musique depuis

---

1 Propos de Max Richter recueillis par Sébastien Porte et cités dans « Avec Max Richter, dormir au concert est devenu un must », *Télérama*, 14 novembre 2017. [En ligne] www.telerama.fr/musique/avec-max-richter,-dormir-au-concert-est-devenu-un-must,n5343099.php, consulté le 15 septembre 2018.

2 Un ensemble spécialisé dans le répertoire américain des xxe et xxie siècles, dirigé par Clarice Jensen, et collaborant aussi bien avec des figures comme Meredith Monk qu'avec des groupes issus des musiques populaires (Blonde Redhead, Grizzly Bear…).

l'ailleurs qu'est le sommeil. Aucune pause n'est marquée entre les différents mouvements, de sorte que le silence ne peut pas surprendre l'auditeur endormi. Enfin, les emprunts au langage sonore mis en place par le minimalisme américain[3] permettent également d'éviter toute forme de rupture au cours de la pièce, et Richter en exploite les deux facettes : d'une part, avec la répétition de motifs mélodiques simples, à la voix, ou au piano, d'autre part, avec de longs moments de stase (souvent tenus par les violons). La répétition, ici, sert également un sentiment de familiarité, afin que « le dormeur, s'il se réveille, puisse reconnaître la musique qu'il a déjà entendue. Qu'il ait l'impression de revenir à un endroit familier[4]. »

## UNE ŒUVRE INSCRITE DANS UNE MOUVANCE MINIMALISTE

Ce recours au vocabulaire du minimalisme, et plus spécifiquement à la stase, dans le cadre d'une pièce évoquant un état particulier de la conscience, n'a rien de surprenant. Les thèmes du rêve et du ralentissement sont omniprésents chez La Monte Young – notamment dans les titres de ses albums *The Four Dreams of China* (1962), *The Tortoise, His Dreams and Journeys* (commencé en 1964), *The Big Dream* (1984), *Orchestral Dreams* (1985) –, l'un des premiers compositeurs à réintroduire l'usage du son continu[5] dans la musique savante occidentale. Fasciné par les râgas[6] indiens, fondés sur un bourdon joué par le tanpura[7], La Monte Young développe des pièces-fleuves à partir d'un même accord tenu pendant de longues durées, de plusieurs heures à plusieurs mois – la Dream House est une installation permanente, associant un accord au synthétiseur tenu pour une durée illimitée et une installation lumineuse et se présentant sous la forme d'une salle où le spectateur/auditeur peut s'installer des heures durant[8].

Ces pièces démesurées, au sein desquelles le changement est, sinon inexistant, du moins imperceptible, construisent des œuvres immersives qui dépassent l'auditeur et l'empêchent d'en avoir une vue englobante. À une écoute structurelle – rendue impossible par ces durées immenses – se substitue une forme de contemplation caractérisée par la perte de repères, notamment temporels. Comme l'explique Jonathan Kramer, les pièces « verticales »[9] – répétitives ou statiques – affectent notre perception du temps. Une pièce tonale, puisqu'elle est structurée par des changements, se rapproche de notre perception quotidienne du temps. En effet, au quotidien, le temps est structuré par nos activités, par le lever et le coucher du soleil, de sorte que nous avons une perception du changement. À l'inverse, une pièce répétitive ou statique fait disparaître l'impression de changement, et crée par là le sentiment d'un présent permanent et d'une absence de passage du temps. Or, l'absence de temps, le « pur maintenant », voilà justement la manière dont les philosophes définissent l'éternité – ainsi Boèce écrit-il : « Ce qui est véritablement éternel, doit jouir tout à la fois de toute la plénitude d'une vie sans fin. Rien ne doit être ni passé ni futur pour lui. Toujours, et tout en lui-même, l'immense succession des temps n'est rien à son égard. Tout est toujours présent à ses yeux[10]. » Le son continu nous donnerait en ce sens une impression d'éternité, en annulant notre conscience du temps qui passe. C'est sans doute pour cette raison que les œuvres de drone[11] – qu'elles relèvent de l'instrumentarium des musiques électroniques, comme

3 Sur la question du minimalisme américain, voir notamment le chapitre consacré à la question dans Michael Nyman, *Experimental Music : Cage et au-delà*, Paris, Allia, 2005.

4 Voir *Télérama*, art. cit.

5 Citons également le travail de Giacinto Scelsi qui, tout en accordant davantage de place aux dynamiques et aux variations microtonales, écrit *Quatre pièces pour une seule note* (1959).

6 Utilisé dans la musique classique indienne, le râga est un cadre construit selon des règles issues des Védas, les textes sacrés de l'hindouisme, permettant de développer des mélodies. Chaque râga correspond à un sentiment ou à un moment du jour.

7 Également appelé « tambura » ou « tanbura », cet instrument à cordes pincées est comparable à une cithare sans frettes.

8 Sous sa forme nomade, elle peut être ouverte pendant plusieurs mois (voir par exemple l'exposition au MAC Lyon en 2012, du 28 septembre au 30 décembre) ; elle est installée en permanence à la Mela Foundation à New York. Voir leur site : www.melafoundation.org.

9 Une composition verticale « ne manifeste pas de résolution à grande échelle. Elle ne commence pas, elle ne fait qu'apparaître ; elle ne se construit pas en vue d'un climax, ne crée pas d'attentes internes de manière délibérée, ne cherche pas non plus à satisfaire des attentes qui pourraient naître accidentellement, ne construit ni ne résout de tensions, et ne s'achève pas, mais cesse simplement. » Jonathan Kramer, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York/Londres, Schirmer Books, 1988, p. 56 [trad. de l'auteur].

10 Boèce, *Consolation de philosophie*, Paris, Livre de Poche, 2008.

11 Terme anglais équivalent au bourdon ; on l'utilise en musique électronique pour désigner des sons synthétiques tenus.



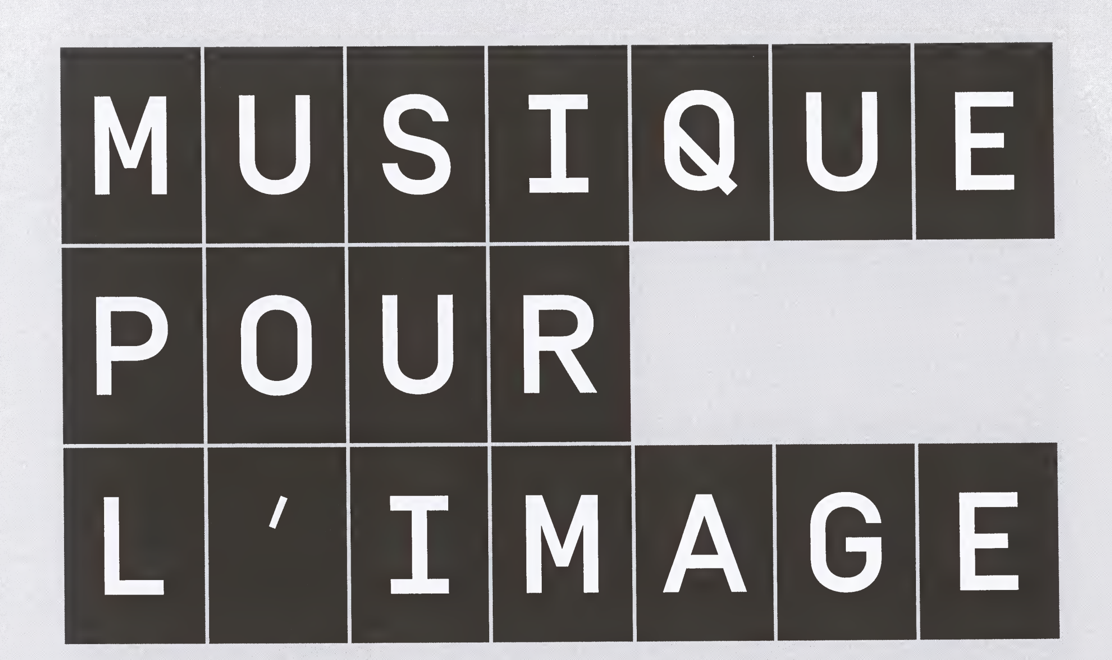
Performance de la pièce *Sleep* de Max Richter au Bass Concert Hall à Austin, Texas (États-Unis), le 12 mars 2018.


chez Éliane Radigue[12], ou de celui du rock, comme chez Sunn O))) – sont qualifiées d'« hypnotiques »[13] (littéralement « induisant le sommeil »).

Le compositeur de *Sleep* exploite pleinement ces propriétés du son continu ou répétitif, en le déployant sur des durées particulièrement longues. Seulement, Richter ne propose pas une œuvre répétitive pure, puisque l'expérience du temps suspendu reste ici subordonnée à un projet narratif, aussi abstrait soit-il : celui de donner à sentir l'expérience du sommeil tout au long de la nuit. Aussi, ce projet réintroduit, dans une œuvre au « temps vertical », une forme d'orientation : les variations impliquent généralement l'ajout d'une ou de plusieurs notes à une trame mélodique répétée, manière de suggérer le passage du temps tout en signalant la continuité d'un état. Cette orientation vers un but devient particulièrement perceptible à la fin de l'œuvre (« Dream 0 »), qui, en vue de frayer un passage du sommeil vers la veille, réintroduit une forme sensible de climax en réunissant chant, violons et synthétiseurs avant de laisser, avec un decrescendo, la place au silence – celui qui sera bientôt comblé par les activités du jour.

12 Pour approfondir cette question du drone dans les musiques électroniques, voir Joanna Demers, *Listening Through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

13 Cette qualification récurrente se retrouve par exemple dans la présentation de Sunn O))) dans le cadre du festival Manifeste : https://manifeste2017.ircam.fr/article/detail/stephen-omalley-metal-hypnotique/


MUSIQUE
POUR
L'IMAGE




# La série « The Leftovers » et sa musique

*Sarah Hatchuel*

La série *The Leftovers* (HBO, 2014-2017), inspirée du roman du même titre de Tom Perrotta, et co-créée par Perrotta et Damon Lindelof (*showrunner* qui avait auparavant travaillé sur *Lost*, ABC, 2004-2010), s'ordonne autour d'un événement singulier : le 14 octobre 2011, 2 % de la population humaine disparaît. La série explore les conséquences matérielles et spirituelles de cet événement cataclysmique sur la petite ville américaine de Mapleton et particulièrement sur la famille du chef de la police, Kevin Garvey (interprété par Justin Theroux). Max Richter, dont la musique a déjà accompagné des séries comme *Taboo* (BBC1, 2017-) ou *Black Mirror* (notamment l'épisode 1 de la saison 3, « Nosedive », 2016), a composé pour *The Leftovers* une bande originale passionnée, envoûtante et obsédante, entre musique classique épurée et musique électronique urbaine, qui fait écho à la disparition, au deuil et à l'angoisse existentielle. La musique s'adapte aussi à un récit « à dominante évolutive » fondé sur une reformulation à chaque saison[1] : elle suit alors, de manière généralement empathique, ce que traversent les personnages au fil des épisodes.

## MYSTÈRE ET SILENCE

La « Disparition » qui est à l'origine de l'histoire se traduit, dans le travail musical de Richter, par un jeu sur les interruptions soudaines (comme à la fin de « Dona Nobis Pacem 2 ») et sur les nombreux silences qui évoquent l'au-delà[2]. Richter exprime aussi le passage brutal de la présence à l'absence à travers des instruments qui pointent vers le silence, comme le piano, la harpe ou certaines cloches : leur son s'éteint, en effet, beaucoup plus rapidement que celui du violon.

*The Leftovers* affirme dès le début qu'aucune explication ne sera apportée à l'événement apocalyptique : sur une chaîne d'informations, des scientifiques expliquent même leur désarroi total. Le sujet de la série ne concerne pas les réponses (comme dans *Lost*) mais, précisément, la frustration de ne pas les obtenir et de vivre avec l'absence de sens. En refusant de lever ses équivocités, le monde fictionnel de *The Leftovers* se bâtit, selon Florent Favard, sur une « incomplétude manifeste[3] », « un point aveugle explicite » posé d'emblée comme mystère qui ne sera jamais dévoilé. Allant à l'encontre de la « pulsion de complétude[4] » des cycles littéraires ou télévisés, cette béance stimule l'activité interprétative des spectateurs, à l'image de celle des personnages à l'intérieur de l'histoire.

Le thème musical le plus connu et le plus récurrent de la série, « The Departure », apparaît pour la première fois, de manière symbolique, lorsque le bébé, Sam, disparaît de son siège de voiture au début du premier épisode. Il s'agit d'une composition minimaliste mais profonde, reposant sur une alternance d'accords mineurs et majeurs qui reflète l'oscillation entre tristesse et espoir que connaissent les personnages de *The Leftovers*[5]. Le motif répété à la main gauche est fondé sur la « basse d'Alberti », enchaînement très connu des pianistes créé au XVIIIe siècle par Domenico Alberti. Parce que le thème est simple, il laisse suffisamment d'espace pour que les spectateurs se l'approprient et y investissent leurs propres sentiments sur la solitude et la perte.

---

1 Vladimir Lifschutz, *This is the end : finir une série TV*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2018, p. 37-46.

2 Voir Max Richter, *Score It Magazine*, 12 mai 2017. [En ligne] www.youtube.com/watch?v=cbkQ8ClppFw

3 Voir Florent Favard, *The Leftovers*, université Rennes 2, 26 avril 2017. [En ligne] www.youtube.com/watch?v=4mBm59wAW3o

4 Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

5 Voir Max Richter, « La musique de *The Leftovers* a un impact physique sur nous », *20 Minutes*, propos recueillis par Vincent Julé, 18 avril 2017. [En ligne] www.20minutes.fr/television/2050279-20170418-max-richter-musique-the-leftovers-impact-physique




Max Richter, *The Leftovers Season* 1, « The Departure », mes. 1-10 (transcription réalisée par l'auteure d'après la BO, plage 2).

## MUSIQUE DE L'ANGOISSE EXISTENTIELLE

Selon Richter, la musique de *The Leftovers* est un « écho de son traumatisme initial[6] » : son caractère cyclique reflète les angoisses et les tourments incessants que les personnages vivent depuis la Disparition. La série instille le doute, l'ambiguïté et l'incertitude non seulement à travers les tourments de personnages complexes mais aussi dans les tremblés, les vibrations, les béances et les vertiges de l'intrigue. Même après des dizaines d'heures de fiction – durée qui rend possible la complexification et la densification du récit, la multiplication des parcours et l'entrecroisement inextricable de relations entre personnages et arcs narratifs – il demeure des blancs, du brouillé et du non-dit.

La série porte, en effet, sur la quête du sens à donner à l'existence et ne cesse de poser la question suivante : comment vivre et survivre chaque jour quand il faut faire face aux épreuves du deuil, de l'absence, du malheur ? À cette question, les morceaux de musique, même les plus crépusculaires, proposent une forme de réponse qui encourage les personnages (et les spectateurs de la série) à poursuivre le voyage de la vie. Un morceau pour cordes et synthétiseur comme « Dona Nobis Pacem » mêle, de manière cathartique, une infinie douleur et un frémissement d'espoir qui va crescendo, dans trois versions différentes qui s'enrichissent de sons électroniques de plus en plus étranges et menaçants. La confusion liée aux phénomènes quasi fantastiques de la série s'exprime musicalement à travers l'utilisation de très basses fréquences, de sons qui ne font pas partie de notre quotidien mais qui surgissent lors de manifestations naturelles exceptionnelles comme les gros orages ou les tremblements de terre, et qui sont ensuite reproduits, amplifiés et contrôlés électroniquement par le compositeur.

6 Max Richter, « La musique de *The Leftovers* est un écho de son traumatisme initial », propos recueillis par Pierre Langlais, *Télérama*, 19 avril 2017. [En ligne] www.telerama.fr/series-tv/max-richter-la-musique-de-the-leftovers-est-un-echo-de-son-traumatisme-initial,156986.php, consulté le 1er février 2018.

## SÉRIALITÉ ET REFORMULATIONS SONORES

Parce que *The Leftovers* est une série de trois saisons et de 28 épisodes, son univers a eu l'occasion d'évoluer de manière spectaculaire : la première saison se déroule dans une petite ville près de New York ; la seconde à Jarden au Texas ; dans la troisième, les protagonistes vont à Melbourne et voyagent jusqu'au fin fond du bush australien. Ce déplacement géographique s'accompagne de changements au niveau des personnages : certains partent, d'autres arrivent, prennent un nouveau départ, se reconstruisent, commencent une quête initiatique, ou se transforment radicalement face aux épreuves. Dans un tel contexte, la musique se répète tout en connaissant des variations. Même le générique orchestral, à la fois frappant et solennel, de la saison 1, composé par Richter, est remplacé, en saisons 2 et 3, par une chanson de style country (« Let the Mystery Be » d'Iris DeMent) pour signifier la délocalisation et la reformulation.

Toutes les musiques principales ont été enregistrées dès le début sous des formes variées et revisitées afin de pouvoir se prêter aux reconfigurations du récit. Le thème récurrent, « The Departure », forme la colonne vertébrale de la série et, à travers toutes ses variantes, joue le rôle d'un refuge intime, d'un espace mental rassurant. À ce thème lancinant, s'ajoutent progressivement d'autres sonorités, par exemple de la guitare dans la saison 2 qui se déroule au Texas, ou des chœurs fantomatiques et de l'orgue en saison 3, dont le caractère initiatique et spirituel s'affirme.

Sans jamais chercher à imposer des émotions spécifiques, la musique que Richter a créée pour *The Leftovers* donne aux spectateurs la permission d'être émus. À l'image d'une série qui nous demande de la voir et la revoir pour essayer de percer son mystère, la musique de Richter nous encourage à la réécouter pour en saisir les nuances, tout en nous prévenant que cette quête pourrait être sans fin et demander des interprétations dont nous devrons prendre l'entière responsabilité.




## D'UN PALINDROME, L'AUTRE

*Chloé Huvet*



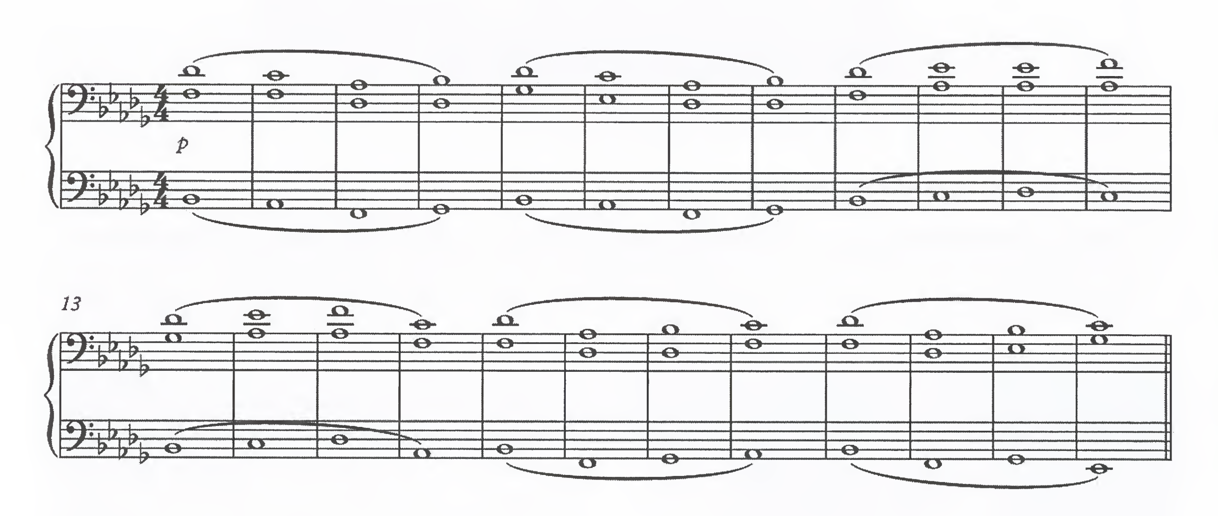

Denis Villeneuve, *Premier contact* (*Arrival*), affiche du film, 2016.
Collection Christophel ; © Laps entertainment/FilmNation Entertainment/Lava bear Films/Xenolinguistics

**En cofondant l'ensemble de six pianistes Piano Circus pour interpréter *Six Pianos* de Steve Reich en 1989, le compositeur Max Richter s'engage pleinement dans le répertoire minimaliste et postminimaliste. Sa fascination et sa relecture des musiques de Steve Reich, Terry Riley, Brian Eno et Michael Nyman en particulier s'exprime dans son deuxième album solo, *The Blue Notebooks*, enregistré en 2003 aux Eastcote Studios de Londres. Plus intimiste, cet album marie les sonorités d'une formation de chambre à des ambiances électroniques subtiles, conjuguant prise de son très proche des instruments et réverbération marquée. Une atmosphère à la fois recueillie et mélancolique imprègne l'ensemble des onze pistes, découlant directement des formations instrumentales choisies, de la prégnance du rubato dans l'ensemble des morceaux, de la lenteur de certains tempos et du rythme harmonique, et de la simplicité de l'harmonie faisant principalement appel à des accords mineurs.**

Le contexte de composition joue aussi un rôle central dans l'atmosphère particulière de cet opus : de l'aveu même de Richter, *The Blue Notebooks* est un album engagé et protestataire, conçu à l'approche de la guerre d'Irak dès les premiers débats évoquant une intervention militaire britannique contre le régime de Saddam Hussein. Dans le *Guardian*, le compositeur se remémore :

> « Avant que la décision d'entrer en guerre
> ne soit prise […] j'ai fait la seule chose
> par laquelle je savais que je pourrais exprimer
> mes frustrations dans une nouvelle œuvre.
> *The Blue Notebooks* serait un album
> de protestation sur l'Irak, une méditation
> sur la violence […], sur l'inanité absolue
> de tous ces conflits armés[1]. »

1 « *Prior to the decision to go to war being made […] I did the only thing I knew how which was to put my frustrations into a new piece.* The Blue Notebooks *would be a protest album about Iraq, a mediation on violence […], at the utter futility of so much armed conflict.* » [trad. de l'auteur], Max Richter, « Millions of us knew the Iraq war would be a catastrophe. Why didn't Tony Blair? », *The Guardian*, 8 juillet 2016. [En ligne] www.theguardian.com/commentisfree/2016/jul/08/iraq-war-tony-blair-creativity-chilcot-inquiry, consulté le 9 juin 2018.




1. Max Richter, *The Blue Notebooks*, « On the Nature of Daylight », séquence harmonique, mes. 1-24 (transcription réalisée par l'auteure d'après l'album, plage 2).

p

29

2. Max Richter, *The Blue Notebooks*, « On the Nature of Daylight », solo de violon sur réduction harmonique, mes. 25-32 (transcription réalisée par l'auteure d'après l'album, plage 2).

Au sein de l'album, « On the Nature of Daylight » est sans doute la pièce la plus connue, reprise dans de nombreux films tels *L'Incroyable Destin de Harold Crick* (*Stranger than Fiction*, Marc Forster, 2006), *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010), *L'Affaire Jessica Fuller* (*The Face of an Angel*, Michael Winterbottom, 2014) ou *Les Innocentes* (Anne Fontaine, 2016). Nous nous intéressons ici à son utilisation dans *Premier contact* (*Arrival*, Denis Villeneuve, 2016) : la pièce occupe non seulement une place centrale, intervenant à plusieurs reprises au cours du film, mais elle entre aussi en résonance avec la narration même et la construction plastique de l'image.

## ANALYSE DU MORCEAU

Dans cette pièce pour quintette à cordes, Richter déploie plusieurs de ses signatures musicales issues du postminimalisme : alternance d'accords majeurs et mineurs – souvent des triades colorées par des septièmes, des notes de passages et des frottements dissonants –, employée dans une optique d'éclairage musical subtil et d'impact émotionnel direct ; présence d'un long solo au-dessus d'un tapis harmonique en valeurs longues ; écriture mélodique répétitive ; orchestration restreinte. « Daylight » s'ouvre par un lent prélude en écriture verticale tel un choral recueilli, dans le mode de *la* sur *si* bémol. Les séquences d'accords fonctionnent en six groupes de quatre mesures qui, à la manière d'une chaconne, forment le soubassement harmonique de toute la pièce nonobstant quelques légères transformations.

La disposition écartée des notes des accords et le vibrato marqué génèrent une amplitude et une profondeur au sein de cette construction relativement statique. Le solo de violon (débutant mesure 25) introduit un nouvel élément mélodique obsessionnel, lui aussi caractérisé par une régularité rythmique quasi absolue : syncopes et liaisons n'empêchent pas un pattern d'émerger clairement ; il articule sur deux mesures contrastées une oscillation de seconde suivie d'un mouvement ascensionnel et un balancement de quinte descendante.

Cette formule se reproduit en boucle jusqu'à la fin du morceau, progressivement surmontée d'un contrechant de violon en rondes dans le suraigu. Le caractère lancinant, méditatif et désolé de « Daylight » provient ainsi d'une écriture minimaliste très régulière et dépouillée, soumise à d'infimes altérations au sein d'un cadre harmonique structurel extrêmement répétitif, donnant la sensation d'une mélopée déployée à l'infini au sein du même.

## USAGE DE « DAYLIGHT » DANS LE FILM

C'est cette particularité que Villeneuve a su particulièrement mettre à profit dans *Premier contact*. Choisie par le réalisateur comme piste temporaire (*temp track*) destinée à être remplacée par une composition originale de Jóhann Jóhannsson, la pièce est finalement intégrée au montage final. Malgré des réticences initiales à l'idée que le morceau « soit dénaturé, qu'il change de sens », Richter accepte l'utilisation de « Daylight » lorsque le réalisateur lui fait valoir le discours « antiguerre »[2] du film, rejoignant ainsi le but protestataire premier de la composition. Le personnage principal, Louise Banks (Amy Adams), est en effet une brillante linguiste dont la mission est de communiquer avec des extraterrestres et de comprendre leurs intentions afin d'empêcher une guerre mondiale.

Plus profondément, l'écriture et la portée symbolique de « Daylight » trouvent des résonances profondes avec les motifs visuels, la structure du film et la réflexion sur le temps. L'écriture répétitive dessinant des boucles musicales fait écho aux motifs circulaires qui imprègnent tout le film sur les plans linguistique et plastique : palindrome du prénom de la fille de Louise, Hannah ; formes ovoïdes des vaisseaux ; langage calligraphique des Heptapodes sous forme de cercles complexes et dont l'écriture circulaire traduit leur appréhension non linéaire du temps. « Daylight » occupe une place d'autant plus fondamentale dans *Premier contact* qu'il ouvre et referme le film. Le morceau intervient de façon symétrique dans l'ouverture et l'épilogue, deux scènes clés en miroir l'une de l'autre, et épouse ainsi, de l'aveu de Richter, « la même structure palindromique que le film »[3] par son écriture et son agencement formel. C'est le sens même du titre original du film qui se voit reconfiguré ; comme le souligne Adrien Gombeaud, *Arrival* (« arrivée ») « évoque autant l'arrivée des extraterrestres que le long chemin de Louise vers son point d'arrivée, le "début de son histoire[4]" ».

---

2 Cité dans Vincent Julé, « Max Richter : "La musique de *The Leftovers* a un impact physique sur nous" », *20 Minutes*, 18 avril 2017. [En ligne] www.20minutes.fr/television/2050279-20170418-max-richter-musique-the-leftovers-impact-physique, consulté le 9 juin 2018.

3 *Id.*

4 Adrien Gombeaud, « *Premier Contact*. Futur antérieur », *Positif*, n° 670, décembre 2016, p. 18.



Denis Villeneuve, *Premier contact* (*Arrival*), 2016.
Louise (Amy Adams) tente de percer les mystères de l'écriture des Heptapodes avec l'aide d'Ian (Jeremy Renner).
Collection Christophel ; © Laps entertainment/FilmNation Entertainment/Lava bear Films/Xenolinguistics

Louise semble porter en elle un deuil déchirant : rappelant l'ouverture du film d'animation *Là-haut* (*Up*, Pete Docter et Bob Peterson, Pixar/Disney, 2009), les premiers plans présentent une succession de moments partagés entre Louise et sa fille à la manière d'instantanés pris sur le vif, de la naissance jusqu'aux derniers instants de Hannah emportée très jeune par une maladie incurable. Parallèlement à l'insistance sur la réplique « Reviens-moi » et à la voix off annonçant « Je me souviens de certains moments à mi-chemin », la musique, lente et mélancolique, place d'emblée les images sous le signe d'un drame programmé et inexorable.

Par le biais d'un bouleversement intérieur vertigineux, la fin du film propose un renversement complet de perspective non seulement quant au statut des premiers plans – les *flash-back* présumés sont en fait des *flash-forward* –, mais aussi de notre perception de l'accompagnement musical et de l'interprétation qu'on peut en faire. En ce sens, l'emploi de « Daylight » dans *Premier contact* est l'illustration éclatante que les rapports d'« entre-expression[5] » entre la musique et l'image sont doubles : s'il est communément admis que la musique influe sur la signification et la valeur des images qu'elle co-compose, le visuel aussi la reconfigure, la colore et la fait entendre d'une autre manière[6]. En embrassant la fatalité de la mort précoce de sa fille, Louise accepte le futur qui s'est ouvert à elle, sans tenter de le changer, en choisissant de vivre intensément chaque instant partagé. Le contexte radicalement différent de l'ouverture et de l'épilogue pare alors la pièce de Richter d'un autre sens – recomposé. Élégie désespérée et soulignement tragique d'un deuil pendant les premiers plans du film, elle devient une ode lyrique poignante célébrant la vie, le moment présent, l'acceptation de la finitude humaine et de l'inconnu ; de concert avec les images, elle participe ainsi à faire du film « l'histoire d'un voyage [...] au bout de la connaissance de soi[7] ».

Cette analyse de l'utilisation de « Daylight » dans *Premier contact* pourrait être enrichie d'une comparaison avec *Shutter Island*, où la pièce intervient dans plusieurs séquences qui entremêlent souvenirs et projections fantasmatiques du fantôme de Dolores, la femme assassinée de Teddy hantant la conscience et les rêves du héros. Fort différents scénaristiquement et esthétiquement, ces longs-métrages mettent ainsi tous deux en jeu la question de la mémoire et du ressassement, le rapport au réel et aux autres, et la connaissance profonde du moi par-delà les drames personnels.

5 Pierre-Henry Frangne, « Introduction », Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 18.

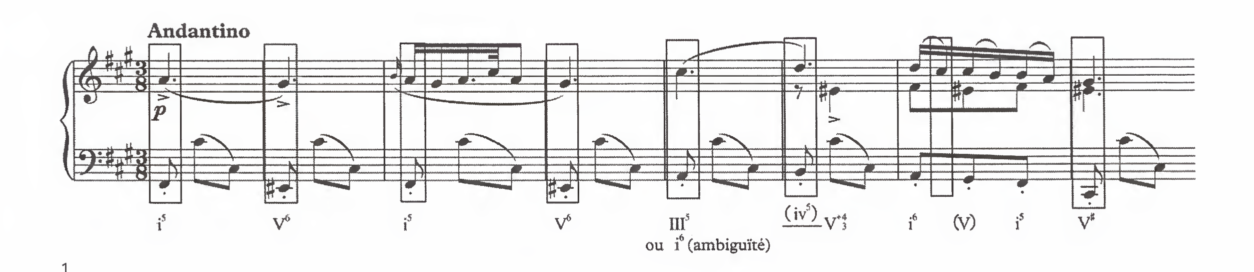
6 Voir Chloé Huvet, « La musicologie du cinéma : enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques », *Intersections : revue canadienne de musique*, vol. 36, n° 1, 2016, p. 57-58. [En ligne] www.muscan.org/en/publications/intersections/952-intersections-vol-36-no-1, consulté le 9 juin 2018.

7 Adrien Gombeaud, *op. cit.*, p. 18.

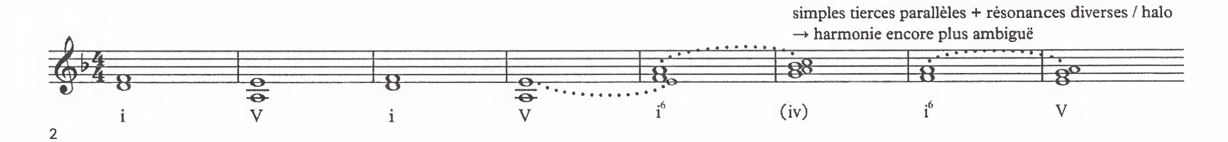
# « VALSE AVEC BACHIR »

## RÉMINISCENCES MUSICALES ET TRAUMATISMES DE GUERRE

*Florian Guilloux*




1




2

1. Franz Schubert, *Sonate pour piano D 959*, 2e mvt, mes. 1-8.

2. Max Richter, *Valse avec Bachir*, « Boaz and The Dogs », mes. 1-8 (transcription d'après la BO, plage 1[1]).

**Premier long métrage documentaire d'animation, multirécompensé, *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008) marque un tournant dans la carrière de Max Richter en tant que compositeur pour le cinéma. Ce film autobiographique évoque sur un mode introspectif et sensoriel le massacre de Sabra et Chatila. Hantise, réminiscence, culpabilité et travail de deuil font partie des douloureux thèmes qui parcourent le film et sa musique.**

## SCHUBERT & CO RECOMPOSED

### Schubert

Dès le générique d'ouverture, Max Richter joue avec les contours de sa propre mémoire, l'introduction de « Boaz and The Dogs » n'étant autre que le spectre mélodico-harmonique du début du mouvement lent de la *Sonate pour piano D 959* de Franz Schubert (il s'agit bien de la sonate D 959 et non de la D 850 comme on peut le lire dans le livret accompagnant le CD de la bande originale, erreur reprise dans plusieurs critiques et brèves sur internet). Transposé en *ré* mineur et inscrit dans une mesure à 4/4, ce thème d'abord méconnaissable hante la bande-musique et ne reprendra sa véritable forme que lors du générique de fin (« Andante/Reflection »), lorsque toute la lumière sera faite sur les souvenirs d'Ari.

Lié aux réminiscences du passé, ce travail de réécriture révèle aussi l'obsession de la musique elle-même. Max Richter admet ainsi : « Ari et moi sommes tous deux obsédés par Schubert[2] », compositeur souvent considéré « comme le musicien de la détresse individuelle[3] ».

1 Les extraits de partition de Max Richter sont des transcriptions réalisées par l'auteur.

2 « *Both Ari and I are obsessed with Schubert.* » [trad. de l'auteur]. Daniel Schweiger, « Interview with Max Richter », *Film Music Magazine*, 13 août 2014. [En ligne] www.filmmusicmag.com/?p=13378, consulté le 25 août 2018.

3 Michel Chion, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 254.

**Chopin**

Outre la *Valse op. 64 n° 2* qui accompagne la séquence où Frenkel danse entre les balles, avec les portraits géants de Bachir Gemayel autour de lui, *Valse avec Bachir* emprunte à Frédéric Chopin la célèbre marche funèbre de sa *Sonate op. 35 n° 2*. Max Richter la noie dans une brume électronique *lo-fi*[4] – la bande passante n'excède pas les 6 000 Hz – pour l'associer aux phalangistes (« The Slaughterhouse », entendu dans le film à 00:58:59 et 01:09:58). À plusieurs reprises, l'utilisation d'un spectre réduit semble exprimer l'enfouissement du souvenir et des fantômes du passé (« Iconography », « Shadow Journal », « Into The Airport Hallucination »). À ces filtres s'ajoutent généralement de nombreux effets de résonance et de réverbération qui rendent la perception encore plus confuse. Les « vagues » d'arpèges électroniques, créatrices de polyrythmie, voient d'abord leurs sommets et leurs creux correspondre aux carrures de la marche funèbre (trois vagues pour quatre mesures) avant de se décaler légèrement, comme pour mieux masquer Chopin, possible symbole d'un nécessaire travail de deuil mais aussi d'une insupportable vérité.

**Bach**

Le largo du *Concerto pour clavecin BWV 1056* de Jean-Sébastien Bach (joué ici au piano) subit un traitement tout à fait différent. La deuxième de ses trois apparitions dans le film (à 00:09:24, 00:39:26 et 00:47:12), lorsque Frenkel raconte l'attaque des enfants-soldats, est sans doute la plus marquante. Le morceau « JSB-RPG[5] », qui reprend l'original mais l'interrompt brusquement à la mesure 12, y est entendu intégralement. La musique de Bach, anempathique, déréalise ici la séquence déjà filmée au ralenti. « Bach est souvent "efficace" à l'écran [...] lorsque son abstraction impérieuse entre dans une collision surprenante, et dramatiquement très forte, avec le caractère physique et concret du cinéma : chez un Bergman, par exemple, ou aussi chez un Tarkovski, ses notes résonnent dans un monde de corps, d'épidermes, de sang et de boue[6]. » Chez un Folman aussi, ajouterons-nous[7].

4 Abréviation de *low fidelity*.

5 RPG est ici l'abréviation de *rocket-propelled grenade*, par référence aux lance-roquettes dont sont équipés les enfants-soldats.

6 Michel Chion, *op. cit.*, p. 252.

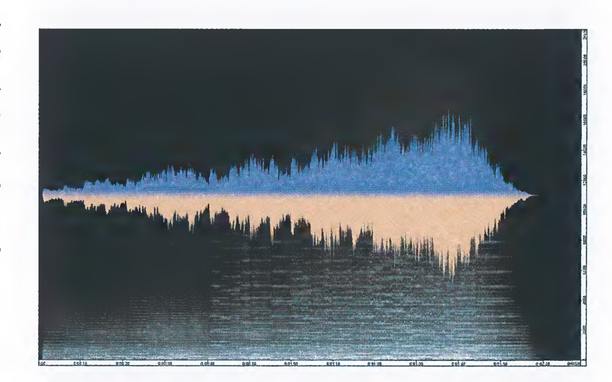
7 Dans un genre différent, on pourra également se souvenir de l'air de la *Suite en ré majeur BWV 1068* dans *Seven* (David Fincher, 1995).

## « THE HAUNTED OCEAN »

Thème principal de la bande musique, « The Haunted Ocean » accompagne les visions d'Ari. Ce morceau apparaît pour la première fois dans le film vers 00:06:30, après le récit du cauchemar de Boaz. « Cette nuit-là [...], j'ai eu un *flash-back* effroyable, un *flash-back* du Liban. Pas n'importe quel Liban, celui de Beyrouth ouest. Pas n'importe quel Beyrouth ouest, celui du massacre dans les camps de réfugiés de Sabra et Chatila. » Poursuivant l'effet de zoom du texte prononcé en voix off, le thème évolue à mesure que le passé d'Ari se recompose, notamment en termes de dynamique (volume global de plus en plus élevé) et de spectre (enrichissement vers les aigus et densification).

Les premières secondes du thème contiennent déjà en germe toute l'horreur de la vérité, avec le glas des percussions. De plus en plus présent dans les variations 3 et 4, celui-ci accompagnera, seul, les dernières minutes du film. On pourra mener une analyse comparative des pistes musicales seules et des séquences concernées, dont le montage image est lui aussi soumis à des variations[8].

Dès la première occurrence du thème, Max Richter nous indique qu'Ari s'engage sur un chemin de souffrance : mesure asymétrique à 7/8 (comme pour « Iconography » ou « What Had They Done »), décalages rythmiques, retards dissonants aux cordes, départ et fin sur des accords « suspendus » de sixte et quarte. Ces stratégies musicales déstabilisantes semblent faire écho au traumatisme d'Ari.

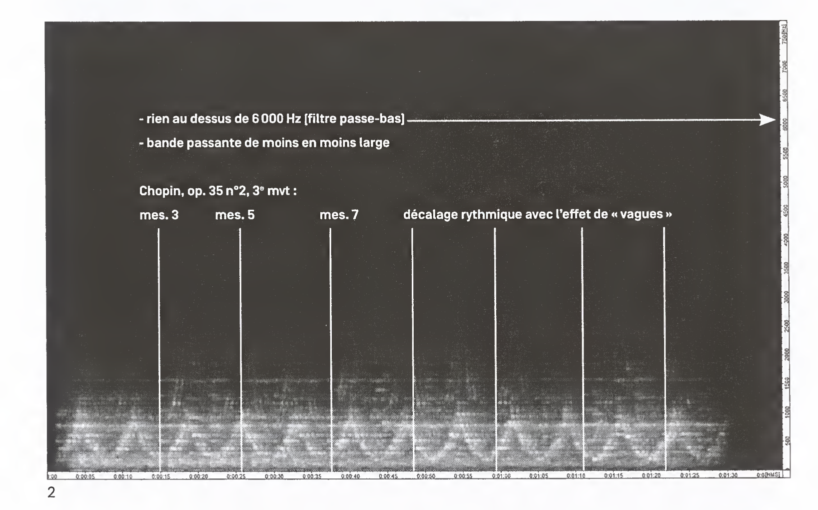


Spectrogramme et courbe de signal de « The Haunted Ocean 1 » (plage 3 de la BO). Source : Florian Guilloux.

8 Anne Marquez, *Valse avec Bachir de Ari Folman*, dossier pédagogique « Lycéens et apprentis au cinéma », Paris, CNC, 2010, p. 12-13.




1




2

1. Frédéric Chopin, *Sonate pour piano op.* 35 n° 2, mélodie du 3e mvt, mes. 1-8.

2. Spectrogramme de « The Slaughterhouse » (plage 15 de la BO). Source : Florian Guilloux.

♩ = ca. 84

G#m/D# D#m/F# C# G#m

Vls 1
Vl solo

Cb

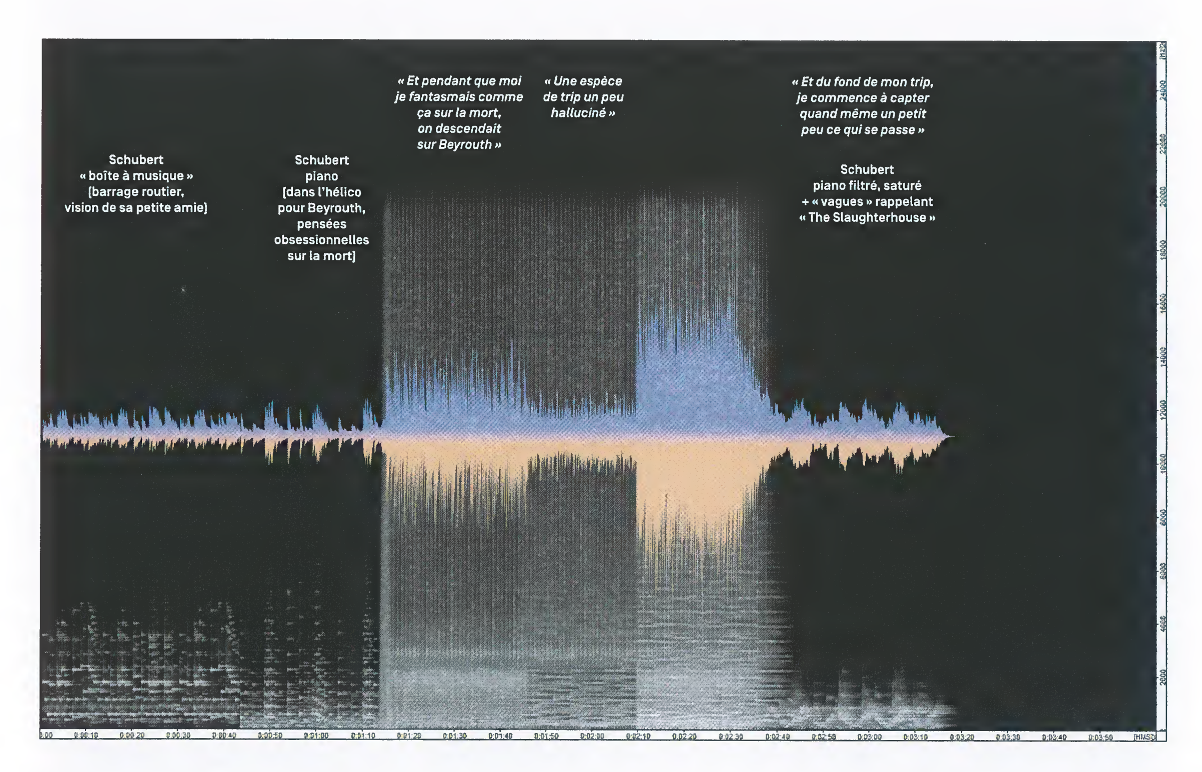
Perc.

B/F# D#m G#m

D#m/F# C# G#m/D#

*morendo*

Max Richter, *Valse avec Bachir*, fin de « The Haunted Ocean 1 » (transcription à partir de la BO, plage 3).




Spectrogramme et courbe de signal de « Into The Airport Hallucination » (plage 14 de la BO). Source : Florian Guilloux.

## MUSIQUE CROSSOVER ET MISE EN SCÈNE

Par son caractère crossover, la musique « contribue à l'effacement de la frontière entre éléments à portée documentaire et fiction[9] ». Elle assure aussi les transitions entre l'univers de l'enquête d'Ari et les différents moments oniriques. Le passé refait souvent surface brutalement et la musique concourt à ce choc par de violents contrastes stylistiques, passant de l'électro planante à la techno percussive. En travaillant notamment sur les variations de tempo, de timbre, de dynamique, de spectre, on constate l'importance des rythmes *breakbeat*[10] rapides, surgissant à fort volume et à pleine bande passante pour une immersion soudaine dans l'horreur de la guerre. Dès le début du film, après le générique schubertien, la partie *drum and bass* de « Boaz and The Dogs », synchronisée à l'apparition du premier plan (00:00:42), saisit le spectateur et le plonge au cœur du cauchemar. « Taxi and APC » est entendu à 00:11:25 (Ari vient de retrouver son ami Carmi), à 00:13:49 (le fils de Carmi joue au soldat) et à 00:21:11, mais les images de la guerre ne surgiront qu'avec la percussion, à 00:21:36. On notera un effet similaire sur la séquence du tank, lorsqu'un sniper tue le commandant, coupant net la chanson « Lebanon boker tov » (00:25:33) au profit du brutal « Any Minute Now » (qui démarre à 00:28:00).

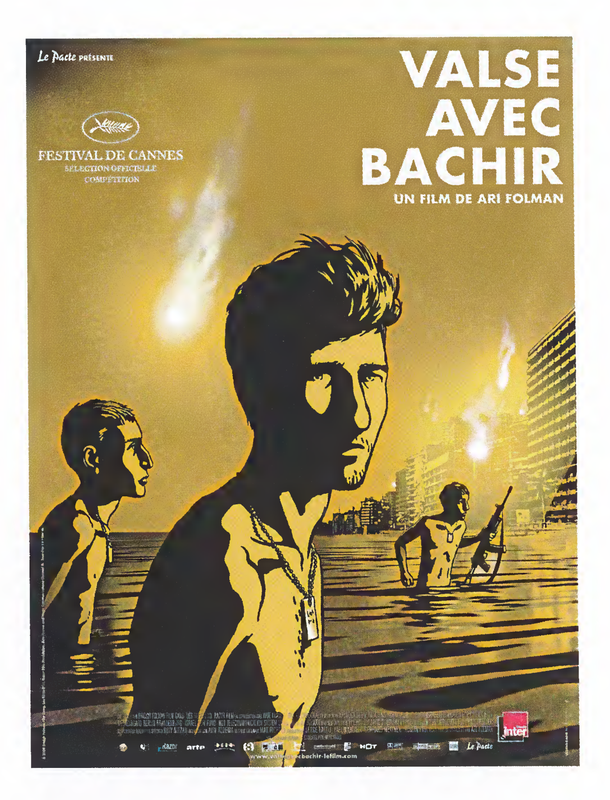
La séquence « Into The Airport Hallucination », autour de Schubert, mériterait d'être finement analysée, comme le suggère son spectrogramme. Le massacre de Sabra et Chatila fait l'objet d'un traitement plus orchestral où dominent les cordes frottées *legato*. Comme Ari Folman, Max Richter joue le parti pris du sensitif, de l'émotion, afin de ne pas laisser le spectateur indifférent. Pour le réalisateur, c'est tout l'enjeu du film : « Je voulais qu'on se rende compte clairement que ce massacre a eu lieu. Ce week-end-là, à Sabra et à Chatila, des milliers d'innocents sont morts […]. Oui, c'est une histoire personnelle, oui, ce qu'ont vécu les soldats est terrible, mais le véritable problème, les vraies victimes sont celles-ci[11]. »

9 Fanny Lautissier, « *Valse avec Bachir*, récit d'une mémoire effacée », *Conserveries mémorielles*, n° 6, 2009. [En ligne] http://journals.openedition.org/cm/370, consulté le 25 août 2018.

10 Genre de musique électronique privilégiant les rythmes syncopés.

11 Albane Peñaranda, « L'histoire d'un film », Bridgit Folman Film Gang & Éditions Montparnasse, 2008, dans le DVD Ari Folman, *Valse avec Bachir*, 2009.

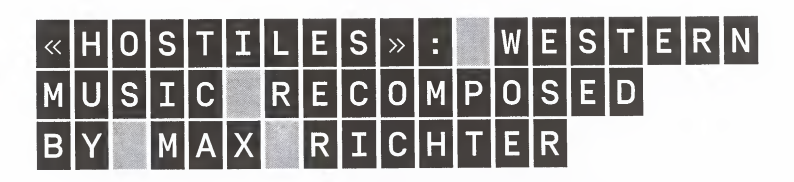
Dans cette œuvre inclassable qu'est la bande originale de *Valse avec Bachir*, Max Richter fait revivre Bach, Schubert et Chopin[12]. Puisant dans ses souvenirs personnels, il réutilise même ses propres pièces, telles « Organum » (renommé « Iconography »[13]) et « Shadow Journal » (*The Blue Notebooks*, 2004). Si ces réarrangements, souhaités par le réalisateur, font partie intégrante de la mise en scène, Max Richter poursuit aussi son travail de compositeur dont l'univers post-minimaliste et protéiforme, déjà présent dans ses trois précédents albums – *Memoryhouse*, 2002, *The Blue Notebooks* et *Songs from before*, 2006, aux titres évocateurs –, se prolongera dans ses œuvres ultérieures, à commencer par *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons* (2012).




Ari Folman, *Valse avec Bachir* (Waltz with Bachir), affiche du documentaire animé, 2008.
Collection Christophel ; © Le Pacte

12 On retrouvera Schubert et Chopin dans *Le Congrès* (2013), leur collaboration suivante.

13 Signalons que le titre « Iconography » de *Valse avec Bachir* n'est pas le morceau homonyme de *The Blue Notebooks*, ce qui est source de confusion, notamment sur les sites de musique en ligne.




*Jérôme Rossi*

**Tourné par Scott Cooper, ancien acteur et réalisateur de *Crazy Heart* (2009), *Les Brasiers de la colère* (*Out of the Furnace*, 2013) et *Strictly Criminal* (*Black Mass*, 2015), *Hostiles* (2018) s'inscrit dans l'héritage des westerns américains, particulièrement *La Prisonnière du désert* (*The Searchers*, 1956) de John Ford auquel Cooper rend hommage en empruntant certains de ses plans.**

L'intrigue est également proche de *La Prisonnière du désert* : chez Ford, Ethan Edwards (John Wayne) traque des Indiens comanches qui ont massacré sa famille et kidnappé sa nièce. De son côté, le film de Cooper narre le périple du capitaine Blocker (Christian Bale) dans l'Ouest américain, depuis le Nouveau Mexique jusqu'au Montana, pour ramener en ses terres ancestrales le chef indien Yellow Hawk (Wes Studi). Le premier a commis nombre de faits sanguinaires envers les Indiens, auxquels il voue une haine farouche ; le second est mourant, mais a un passé de combattant tout aussi acharné, cette fois contre les Blancs. Ces frères ennemis doivent non seulement cohabiter mais également s'entraider, à travers des terres hostiles où les autres individus, Indiens ou cow-boys, représentent chacun un danger mortel. Tous deux sont accompagnés de soldats (dont plusieurs amis de Blocker), de la famille du vieil Indien, ainsi que d'une femme, Rosalee Quaid (Rosalee Pike), dont la famille s'est fait massacrer par les Indiens comanches au tout début du film. À côté de ces personnages, les paysages constituent l'autre sujet du film : superbement filmés, ils peuvent se révéler bienveillants ou menaçants selon les intentions des individus qu'ils abritent. Pour la composition de la musique du film, Max Richter s'est emparé des codes du western qu'il décompose et recompose, en imprimant à l'ensemble les marqueurs de son style.

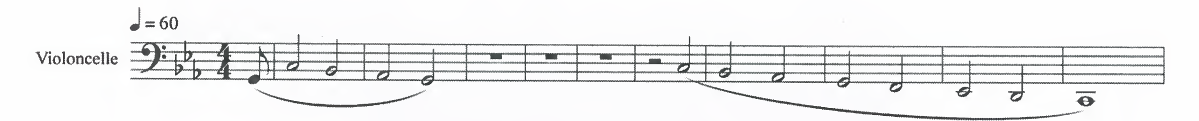



Scott Cooper, *Hostiles*, affiche du film, 2018.
Collection Christophel ; © Le Grisbi

## LE MODÈLE : LE WESTERN ET SES MUSIQUES

Plus qu'aucun autre genre, le western représente la quintessence de l'Amérique à travers ses paysages, ses valeurs, ses personnages et, bien entendu, sa musique. Si les premiers westerns étaient couramment accompagnés de musique country, la fin des années 1930 a vu surgir une nouvelle catégorie de films cherchant à séduire une audience plus large que les travailleurs du Sud des États-Unis. Cela s'est traduit par le recours à une musique plus proche de la tradition savante occidentale telle qu'elle a été développée aux États-Unis dans la première moitié du XXe siècle, avec des compositeurs comme Roy Harris, Virgil Thomson ou Aaron Copland[1] : rythmes empruntés au jazz, orchestration

1 Thomson et Copland ont d'ailleurs tous deux composé des musiques de films.




Max Richter, *Hostiles*, thème de Blocker et de l'hostilité, 00:06:45 (transcription d'après le DVD[2]).

très aérée où prédominent souvent les cuivres, intégration de thèmes populaires américains (folk music, hymnes) parfois teintés de blues et emploi d'une harmonie qui privilège quartes et quintes[3]. Robynn Stilwell a pu identifier un topique de la musique de western à partir de l'ouverture de *La Chevauchée fantastique* (*Stagecoach*, John Ford, 1939) qu'elle a appelé « le destin manifeste » (*manifest destiny*) : « Ce topique musical n'est pas sans relation avec la pastorale européenne des siècles passés mais il est adapté afin de mieux coller aux paysages plus rocailleux de l'Ouest américain : les dessins mélodiques profilés en arabesques sur des rythmes ondulants deviennent des mélodies anguleuses et exaltantes, bâties sur des intervalles parfaits et des échelles modales défectives sur des rythmiques agitées et pressées, souvent combinées à des cordes motoriques[4]. »

•Lorsque la production de western faiblit aux États-Unis pour s'intensifier en Italie, le nouveau modèle musical du « western spaghetti » s'impose avec Ennio Morricone. Les bruits prennent une place déterminante – on songe à l'ouverture d'*Il était une fois dans l'Ouest* (*C'era una volta il West*, Sergio Leone, 1968) – et la musique prend ses distances avec l'orchestre symphonique pour devenir une musique de studio avec un modèle de production proche de la musique pop (mélodie sifflotée, guimbarde, guitare électrique et chœurs masculins réduits à des cris, par exemple dans le générique de début de *Pour quelques dollars de plus* (*Per qualche dollaro in più*, Sergio Leone, 1965).

Les westerns contemporains témoignent d'une pluralité d'approches stylistiques, entre mélodies intimes (*Impitoyable*, en VO *Unforgiven*, Clint Eastwood, avec une musique originale du réalisateur, 1992), style symphonique traditionnel (*Danse avec les loups*, en VO *Dances with Wolves*, Kevin Costner, avec une musique originale de John Barry, 1990), musique punk (*Walker*, Alex Cox, avec une musique originale de Joe Strummer, 1987) ou folk-rock (*L'Assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford*, en VO *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, Andrew Dominik, avec une musique originale de Nick Cave et Warren Ellis, 2007).

## ÉCONOMIE THÉMATIQUE

La partition de Richter s'appuie sur quatre thèmes – trois thèmes mélodico-rythmiques et un thème harmonique – facilement identifiables, car ils sont presque toujours confiés aux mêmes instruments. Présenté au violoncelle[5] pendant le générique de début, le premier thème consiste en une gamme mineure mélodique descendante, d'abord tronquée (mes. 1-2) puis donnée dans son intégralité (mes. 6-10) ; il est accompagné par des cordes dans le médium/grave qui maintiennent une harmonie de *do* mineur enrichie du retard de la neuvième – accord caractéristique qui constitue la signature harmonique du film et que nous proposons d'appeler « l'harmonie du désespoir ». Ce thème, au géotropisme affirmé, évoque la fatalité, la résignation à considérer l'autre comme un être hostile et à le combattre par la violence ; il caractérise tout autant Blocker, dont la personnalité et le comportement ont été façonnés par cette idéologie, que les situations qui mettent en scène cette hostilité. Le thème est ainsi entendu pendant la torture d'un Indien par Blocker et ses

2 Les extraits de partition sont des transcriptions réalisées par l'auteur.

3 Voir Neil Lerner, « Copland's Music of Wide Open Spaces: Surveying the Pastoral Trope in Hollywood », *The Musical Quarterly*, vol. 85, n° 3, 2001, p. 477-515.

4 « *This musical trope is not unrelated to the centuries-old European pastoral but altered to fit the more rugged landscape of the American West: the undulating arched melodies overs smooth, rolling rhythms are transformed into soaring angular melodies constructed of perfect intervals and gapped modal scales overs agitated, urgent rhythms, often wreathed with the spinning strings that impart forward motion.* » [trad. de l'auteur]. Robynn J. Stilwell, « The Western », in Mervyn Cooke et Fiona Ford (dir.), *The Cambridge Companion to Film Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016, p. 224.

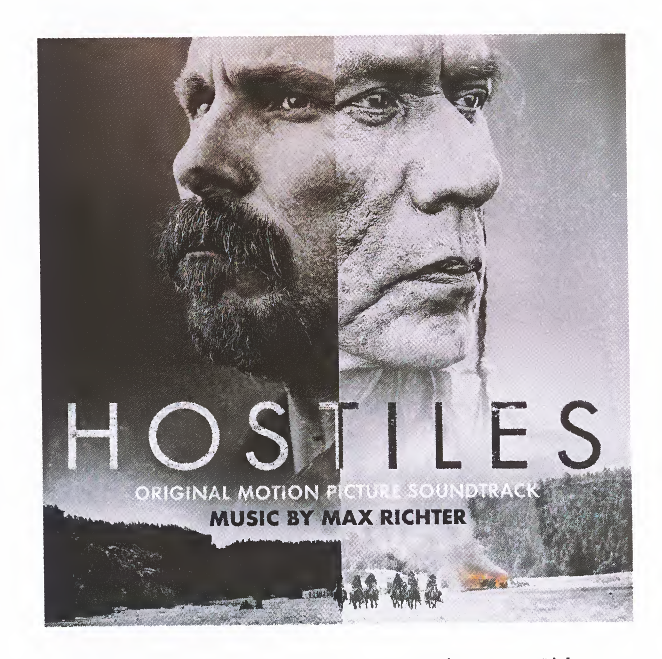
5 Il peut s'agir là d'un souhait du réalisateur : dans leur interview commune, Scott Cooper avoue adorer le violoncelle (voir l'interview en ligne : www.youtube.com/watch?v=tIKWp1Cnu24, consulté le 30 août 2018). Par la suite, le thème est donné par l'ensemble du pupitre des violoncelles (24 en tout).




Max Richter, *Hostiles*, thème du deuil, 00:37:02 (transcription d'après le DVD).

hommes, juste après le générique (00:06:45[6]), l'explosion de rage de Blocker quand il apprend la mission qu'on lui a assignée[7] (00:20:16), la découverte de la maison brûlée et du crime des Comanches (00:27:46), l'évocation de la violence aveugle de ces derniers (00:46:07), la découverte du suicide de Tommy, l'ami de Blocker qui venait précisément de condamner la violence (01:39:16), et l'égorgement par Blocker d'un des Blancs qui avaient contesté le droit du chef indien à reposer sur ses terres (02:00:24). Au cours de toutes ses présentations, le thème doit l'essentiel de ses variations à diverses transpositions, son rythme restant inchangé.

En mode de *la* défectif (il manque la sensible) et initié par un intervalle de quarte, le deuxième thème, d'aspect populaire, est représentatif du topique de la « destinée manifeste ». De profil arsis/thesis[8], le fait qu'il ne se termine pas sur la tonique lui donne une incomplétude qui sied bien à son caractère douloureux. Tout au long du film, il est confié au violon dans un jeux avec des glissés connotant l'idiome country et ne subit que de légères variations de type ornemental ; il se trouve majoritairement associé au deuil[9] : on l'entend lorsque la jeune femme enterre ses enfants (00:37:02), juste avant l'attaque meurtrière des Comanches (00:47:21), et avant le suicide de Tommy (01:38:37).




*Hostiles*, pochette de la bande originale composée par Max Richter, Deutsche Grammophon, 2018.


6 Les minutages font référence à la version DVD du film.

7 Le principe compositionnel est ici celui de la chaconne (principe d'écriture utilisé pour le « Dona nobis Pacem » de *The Leftovers*) : la gamme descendante du thème sert de basse obstinée tandis que se développent des dessins d'accompagnement aux cordes médiums et aiguës. Le cri de Blocker, que l'on voit hurler à l'écran (00:22:02), n'est pas entendu : c'est la musique qui exprime ici les sentiments intérieurs du personnage ; ce type de « saturation émotionnelle » est un des marqueurs compositionnels de Richter.

8 Le couple anacrouse/désinence signifie une montée mélodique (anacrouse) suivie d'une descente (désinence).

9 Le titre figurant sur la BO est « Du berceau à la tombe » (« Cradle to the Grave », piste n° 4).




1. Max Richter, *Hostiles*, thème de Rosalee et de la fragilité humaine sur oscillation *la-fa-la* à la basse (transcription d'après le DVD).

2. Max Richter, *Hostiles*, variante du thème de Rosalee en *fa* mineur (transcription d'après le DVD).

3. Max Richter, *Hostiles*, thème harmonique de la repentance, 01:32:19 (transcription d'après le DVD).

Répété cinq fois, dont quatre au piano – un piano à la sonorité extrêmement douce, presque atone, proche de celui de *Sleep* –, le troisième thème est encore plus minimaliste que les deux premiers, composé exclusivement de deux tierces mineures sur une oscillation de tierce majeure à la basse. Le passage de la basse *la* à *fa* (1er au 6e degré, mes. 8-9) produit une sensation fugace d'espoir, vite étouffée par le retour en *la* ; une version alternative, sur une harmonie statique de *fa* mineur, est également utilisée à deux reprises.

Le nom du titre présent sur la BO (piste nº 19) attribue ce thème à Rosalee, mais, tout comme le premier thème, il est attaché autant à un personnage qu'à

une idée, celle de la fragilité de la vie humaine. Dans le film, il est présent lorsque Rosalee veut se suicider (00:43:38), quand elle pense à ses enfants morts tandis que le chef indien, de son côté, commence à tousser (01:06:53) – annonce de sa fin prochaine –, lorsque Blocker souhaite qu'on le laisse seul après le suicide de son ami Tommy (01:42:10) avant d'être rejoint par Rosalee, quand Blocker refuse de suivre Rosalee à la fin du film (02:02:54). L'avant-dernière occurrence nous donne à entendre le thème dans des sonorités synthétiques flûtées (01:48:52), s'enrichissant de nombreux contrepoints aux cordes : Blocker est en train d'évoquer un à un les amis qu'il a perdus.

Un dernier thème, un « thème harmonique » en écriture de choral, mérite encore d'être signalé. Confiées aux cordes, les progressions harmoniques sont plutôt associées aux Indiens[10] et à l'idée de repentance des colonisateurs blancs. On l'entend une première fois quand le sergent Thomas Metz (Rory Cochrane), ami intime de Blocker, confie au chef indien : « Ce que nous avons fait aux Natifs est impardonnable » (01:33:31). Le retour de ce thème alors que Blocker médite sur le suicide de son ami Tommy, rongé par les remords, nous fait comprendre le doute qui assaille le capitaine (01:43:01). Le développement final de ce thème (02:04:36), avec un accord de *do* majeur (jamais entendu au cours du film) sur un gros plan de Blocker, marque la rédemption du capitaine[11].

## ATHÉMATISME ET *SOUND DESIGN*

Peu présentes sur l'ensemble du film, les citations des trois thèmes (hostilité, deuil, fragilité humaine) – très courts et jamais développés – représentent les rares îlots mélodiques d'une musique rugueuse, essentiellement fondée sur l'athématisme et le *sound design* qui habitent les espaces et confèrent aux paysages monumentaux du film une extraordinaire présence, le plus souvent menaçante[12]. Le crédit au générique d'un « Virtual instrument designer » (Will Rice) montre l'importance accordée aux sonorités synthétiques dans la proposition de Richter. À l'opulence musicale de Jonny Greenwood pour *There Will Be Blood* (Paul Thomas Anderson, 2007), Richter privilégie l'ascèse et l'approche plus contemplative de Carter Burwell dans *No Country for Old Men* (Joel et Ethan Coen, 2007). Un instrument en particulier fait le lien entre les cordes symphoniques et les drones synthétiques : le yaybahar, joué par le musicien turc Görkem Sen qui l'a inventé en 2010. Du turc *yay* (« ressort ») et *bahar* (« printemps »), le yaybahar est un instrument à cordes frottées dont les vibrations sont transmises par les ressorts hélicoïdaux à deux tambours montés sur cadre[13].

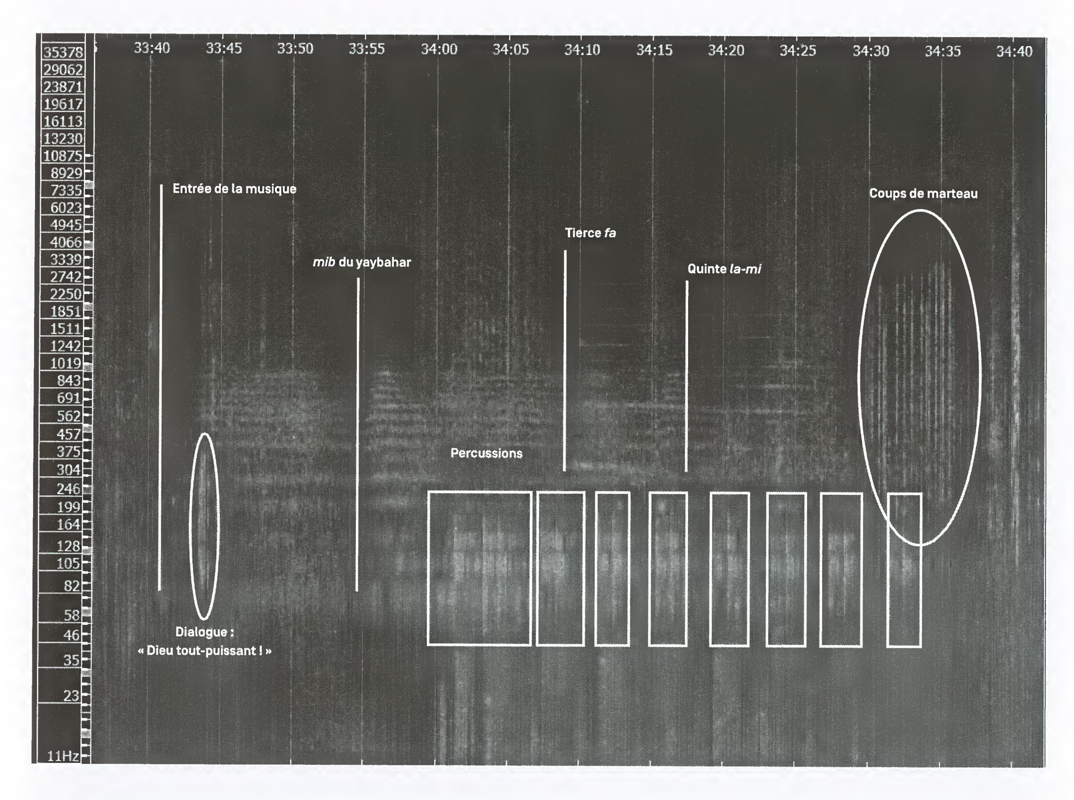
La courte séquence musicale qui suit la découverte des corps des enfants de Rosalee (00:33:42 à 00:34:34) est un bon exemple : le temps y semble suspendu pendant quelques instants, il n'y a plus de dialogue et le recueillement devant l'horreur a succédé à l'action. Un coup d'archet de yaybahar commence par chasser les bruits de vent et de mouches tout en imposant le silence aux personnages. L'instrument installe un drone grave sur *ré* – doublé et entretenu synthétiquement par des notes de synthétiseur (voir sur le spectrogramme p. 74 « Entrée de la musique ») – tandis que les cordes font entendre un accord de *ré* mineur avec retard de la neuvième (« harmonie du désespoir ») ; des coups confiés au piano dans l'extrême grave et à des percussions sourdes (voir les rectangles sur le spectrogramme) ponctuent régulièrement l'ensemble. On entend d'abord une tierce entre le *ré* et le *fa* – qui dissone avec le *mi* bémol du deuxième

10 Le titre de la BO associé à ce thème est « Apaising the Chief » (piste n° 16).

11 C'est une nouvelle naissance attestée par Rosalee qui appelle Blocker par son prénom complet, « Joseph », et non son diminutif « Joe » auquel on avait été habitué pendant tout le film.

12 « L'histoire d'*Hostiles* se développe sur deux plans : un premier plan très émotionnel, mais derrière il y a ces paysages exceptionnels, la présence, vous voyez, de la Terre, de cet environnement ; et la musique exprime vraiment ces deux dimensions. Il y a plusieurs sortes de drones, des éléments de drones très abstraits dans la partition, et ils habitent en quelque sorte cet espace vide d'une manière sombre et émouvante. » [trad. de l'auteur. « *The story of* Hostiles *really operates in two dimensions : it operates in a sort of very emotional foreground way, but behind it is this extraordinary landscape, the presence, you know, of the earth, of that place ; and so the music really speaks to this two themes. There are many sort of drone, abstract drone elements in the score, and they sort of populate this empty space in this sort of darkly emotional way really.* »], interview croisée de Max Richter et Scott Cooper, 2017. [En ligne] www.youtube.com/watch?v=tlKWp1Cnu24, consulté le 30 août 2018.

13 On peut également taper directement avec des mailloches sur les tambours ou sur les ressorts. Voir la démonstration : www.youtube.com/watch?v=_aY6TxC1ojA, consulté le 31 août 2018.




Spectrogramme de la bande-son du film, 00:33:35-00:34:40. Source : Jérôme Rossi.

coup d'archet du yaybahar –, puis une quinte *la-mi* (le jeu en doubles cordes connote l'idiome country). La musique disparaît ensuite par tuilage : les percussions deviennent des coups de marteau et les tremblements du yaybahar se fondent dans les hennissements de chevaux – les dialogues reprennent par la suite.

Dans une recomposition du western, Richter emprunte à la première génération de westerns ses sonorités : celle du violon, instrument emblématique de la musique country[14], de la guitare folk – dans l'unique séquence « Leaving Fort Winslow »[15] coïncidant avec l'arrivée d'un nouveau personnage (le condamné à mort) –, et des tambours – quoiqu'ici issus de banques de sons électroniques – pour accompagner les attaques des Indiens comanches[16]. Au modèle musical morriconien se rattache l'importance des bruits dans la composition musicale et la recherche de sonorités inouïes (yaybahar). Certains moments musicaux de tension particulièrement développés – l'attente avant l'attaque des trafiquants de fourrure (01:22:08-01:25:20) ou le face-à-face psychologique de Blocker avec son ancien soldat (01:27:24-01:29:10) – peuvent aussi être rattachés aux « airs opératiques » qui précèdent les duels leoniens. Quoique non composée par Richter, la chanson *How Shall a Sparrow Fly*, interprétée par Ryan Bingham, inscrit un peu plus encore le film dans les codes musicaux du western[17].

14 Le violon de la musique country provient du violon irlandais ; la particularité de sa sonorité réside dans un jeu qui privilégie les glissandi et les doubles cordes.

15 Piste n° 10 de la BO, correspondant au minutage 01:13:17 du film.

16 Claudia Gorbman parle du « cliché des Indiens sur le pied de guerre » (« *Indian-on-the-warpath cliché* »). Voir Claudia Gorbman, « Drums Along the L.A. River: Scoring the Indian », *in* Janet Walker (dir.), *Western Films Through History*, New York, Routledge, 2001, p. 178.

17 C'est la chanson *Do Not Forsake Me, Oh My Darling* de Dimitri Tiomkin dans le western *Le train sifflera trois fois* (*High Noon*, Fred Zinneman, 1952) qui lança la vogue des chansons de western, vogue qui atteignit son apogée au milieu des années 1960. Voir Kathryn Kalinak, *How the West Was Sung: Music in the Westerns of John Ford*, Berkeley, University of Califonia Press, 2007.

Du point de vue du langage musical, Richter ne distingue pas la musique des Blancs et des Indiens, qui se partagent librement le matériau mélodique dont nous avons vu qu'il était autant, si ce n'est plus, affecté à des sentiments qu'à des personnages ; l'athématisme menaçant n'a pas pour but de diaboliser un des deux camps, mais d'exprimer une menace qui provient autant des Comanches que des hommes blancs (trafiquants de fourrure, condamnés à mort, propriétaires). Richter intègre ainsi profondément dans le tissu musical de sa partition le propos révisionniste [18] de Cooper, reflet de la mauvaise conscience de l'Amérique par rapport à l'extermination des Indiens et souhait de réconciliation ; alors que, dans *La Prisonnière du désert* de John Ford, le héros Ethan reprenait seul la route, Blocker rejoint *in extremis* Rosalee et le fils du chef indien qu'elle a adopté.

---

18 Le courant du western révisionniste a pris essor dans les années 1970, avec *Le Soldat bleu* (*Soldier Blue*, Ralph Nelson, 1970) ; les westerns tournés par Clint Eastwood – dont le réalisme dans la violence constitue un héritage du « western spaghetti » – s'inscrivent dans cette tendance.

# BIBLIOGRAPHIE


**Berthomieu Pierre**
*La Musique de film*, Paris, Klincksieck, 2004.

**Carayol Cécile**
*Une musique pour l'image : vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, Rennes, PUR, 2012.

**Chion Michel**
*La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.

**Kramer Jonathan**
*The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York/Londres, Schirmer Books, 1988.

**Marquez Anne**
*Valse avec Bachir de Ari Folman*, dossier pédagogique « Lycéens et apprentis au cinéma », Paris, CNC, 2010, p. 12-13.

**Nyman Michael**
*Experimental Music : Cage et au-delà*, trad. N. Gentili, Paris, Allia, 2005.

**Ramaut-Chevassus Béatrice**
*Musique et postmodernité*, Paris, PUF, 1998.


# ARTICLES


**Huizinga Tom**
« What's composer Max Richter listening to? Pretty much everything », *NPR Music*, avril 2017. [En ligne] www.npr.org/sections/deceptivecadence/2017/04/05/520406762/whats-composer-max-richter-listening-to-pretty-much-everything

**Langlais Pierre**
« La musique de *The Leftovers* est un écho de son traumatisme initial », *Télérama*, 19 avril 2017. [En ligne] www.telerama.fr/series-tv/max-richter-la-musique-de-the-leftovers-est-un-echo-de-son-traumatisme-initial,156986.php

**Porte Sébastien**
« Avec Max Richter, dormir au concert est devenu un must », *Télérama*, 14 novembre 2017. [En ligne] www.telerama.fr/musique/avec-max-richter,-dormir-au-concert-est-devenu-un-must,n5343099.php

**Rinkel Blandine**
« Max Richter : le bruit des glaçons », *Gonzaï*, juin 2014. [En ligne] https://gonzai.com/max-richter-le-bruit-des-glacons

**Schweiger Daniel**
« Interview with Max Richter », *Film Music Magazine*, 13 août 2014. [En ligne] www.filmmusicmag.com/?p=13378

**Stone-Davis Férdia J.**
« Vivaldi Recomposed: An interview with Max Richter », *Contemporary Music Review*, vol. 34, n° 1, 2015, p. 48. [En ligne] https://doi.org/10.1080/07494467.2015.1077565


# GUIDE D'ÉCOUTE



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

**Ressources en ligne**
La Philharmonie de Paris propose sur Éduthèque (sur inscription avec adresse professionnelle académique) des ressources numériques autour de Max Richter et de son œuvre *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons* :
- une fiche portrait de Max Richter ;
- une fiche sur l'œuvre *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons* ;
- un guide d'écoute interactif sur « Spring 1 ».

http://edutheque.philharmoniedeparis.fr/1084294-recomposed-by-max-richter.aspx

# DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE DE MAX RICHTER

ALBUMS STUDIO

***Memoryhouse***
Late Junction, 2002, n° BBCLJ30022 ;
rééd. FatCat Records, 2009,
et version Deluxe, FatCat Records, 2014,
n° CD13-09.

***The Blue Notebooks***
130701 (FatCat Records), 2004, n° CD13-04 ;
rééd. Deutsche Grammophon, 2015,
n° 479 4443 ;
rééd. Deutsche Grammophon (15 ans ;
2 CD), 2018, n° 479 9905.

***Songs From Before***
130701 (FatCat Records), 2006, n° CD13-05 ;
rééd. Deutsche Grammophon, 2016,
n° 479 5566.

***24 Postcards in Full Colour***
130701 (FatCat Records), 2008, n° CD13-07 ;
rééd. Deutsche Grammophon, 2014.

***Infra***
FatCat Records, 2010, n° CD13-11 ;
rééd. Deutsche Grammophon, 2014,
n° 479 3316, et 2017, n° 479 7006.

***Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons***
Deutsche Grammophon, 2012,
n° 481 0044, puis 2014, n° 479 2776.

***Sleep***
Deutsche Grammophon, 2015,
n° 479 5682.

***Three Worlds: Music from Woolf Works***
Deutsche Grammophon, 2017,
n° 479 6952.

MUSIQUE POUR L'IMAGE

***Valse avec Bachir***
Delabel (EMI), 2008, n° 50999 2343182 9.

***The Leftovers Season 1***
Silva Screen, 2015, n° SILCD1485.

***Hostiles***
Deutsche Grammophon Classics, 2018,
n° 479 9865.

# FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

**Cooper Scott**
*Hostiles* [DVD], Seven7/Metropolitan,
n° 3512392516320, 2018.

**Folman Ari**
*Valse avec Bachir* [DVD], Éditions
Montparnasse, n° 3346030020005, 2009.

**Lindelof Damon**
Coffret *The Leftovers* [DVD], saisons 1 à 3,
Warner Home Video, n° 5051889596981,
2017.

**McGregor Wayne**
*Three Ballets by Wayne McGregor : Chroma, Infra, Limen* [DVD],
The Royal Ballet/Royal Opera House/
Opus Arte, n° OA 1048 D, 2011.

**Villeneuve Denis**
*Premier contact* [DVD], Sony Pictures Home
Entertainment, n° 3333299304595, 2017.

# LES AUTEURS

## PAUL ALBENGE

Paul Albenge est étudiant doctorant à l'université Paris IV-Sorbonne sous la direction de Laurent Cugny. Il étudie l'utilisation de systèmes d'improvisation au sein du jazz contemporain français. Il a notamment réalisé son mémoire de master en recherche musicologique à l'université Toulouse II-Jean-Jaurès sur l'étude de l'improvisation dans le jeu du guitariste Nelson Veras.

## EMMANUELLE BOBÉE

Titulaire d'un doctorat en musicologie, Emmanuelle Bobée est chargée d'enseignement à l'université de Rouen et enseigne les musiques actuelles au conservatoire de Saint-Étienne-du-Rouvray. Membre du groupe de recherche collective Étude des langages musicaux à l'écran (Elmec) et membre associé du Groupe de recherche d'histoire (Grhis) et du Centre d'études et de recherche éditer/interpréter (Cérédi), ses travaux portent notamment sur les interactions entre composition musicale et *sound design*, ainsi que sur les relations image-son dans le récit filmique.

## CÉCILE CARAYOL

Cécile Carayol est maîtresse de conférences en musicologie à l'université de Rouen. Son enseignement et sa recherche sont centrés sur la musique à l'image. Elle a fondé un groupe de recherche collective Étude des langages musicaux à l'écran (Elmec). Elle a codirigé plusieurs ouvrages dont un sur la musique de séries (PUR, 2015) et un sur le fantastique dans les musiques des XX[e] et XXI[e] siècles (Delatour, 2017). Elle est également l'auteur d'un ouvrage : *Une musique pour l'image, vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français* (PUR, 2012).

## STÉPHAN ETCHARRY

Agrégé de musique et docteur en musicologie, Stéphan Etcharry est maître de conférences à l'université de Reims Champagne-Ardenne (URCA), rattaché au Centre d'études et de recherche en histoire culturelle (Cerhic). Ses travaux s'articulent principalement autour des musiques françaises et espagnoles et des transferts culturels entre ces deux nations à la charnière des XIX[e] et XX[e] siècles.

## CATHERINE GUESDE

Ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon, Catherine Guesde est doctorante en esthétique musicale à l'université Paris 1-Panthéon-Sorbonne et ATER au Collège de France. Ses recherches portent sur l'esthétique de musiques populaires expérimentales issues du rock. Elle a coécrit un ouvrage sur la *noise*, « *The Most Beautiful Ugly Sound in the World* » *: à l'écoute de la noise* (coécrit avec Pauline Nadrigny, Musica Falsa, 2018). Elle est également membre du comité de rédaction de *Volume !*, la revue des musiques populaires.

## FLORIAN GUILLOUX

Professeur agrégé, diplômé du Conservatoire national supérieur de musique (CNSM) de Paris (écriture, orchestration), Florian Guilloux enseigne la musicologie à la faculté des lettres de Sorbonne Université. Auteur de plusieurs articles sur le son au cinéma et d'une étude portant sur une chanson et ses ramifications dans un long métrage des studios Disney (« Part of Your World » dans *La Petite Sirène*), il est aussi le réalisateur d'analyses audiovisuelles pour Ciclic, pôle régional d'éducation à l'image.

## SARAH HATCHUEL

Sarah Hatchuel est professeure en études cinématographiques et audiovisuelles à l'université Paul-Valéry-Montpellier 3. Elle a écrit plusieurs ouvrages sur Shakespeare à l'écran et sur les séries télévisées. Elle codirige la collection Shakespeare on Screen (Cambridge UP) et la revue en ligne *TV/Series* (http://tvseries.revues.org).

## CHLOÉ HUVET

Agrégée de musique, docteure de l'université Rennes 2 et de l'université de Montréal avec une thèse sur la musique et le *sound design* de *Star Wars*, Chloé Huvet consacre ses recherches aux rapports entre musique, sons et image dans le cinéma contemporain, en particulier hollywoodien. Professeure d'enseignement artistique au conservatoire (CRR) de Perpignan, elle assure les cours en histoire de la musique et analyse musicale de la licence musicologie de l'université de Perpignan.

## JÉRÔME ROSSI

Membre du Centre atlantique de philosophie (Caphi) et chercheur associé à l'Institut de recherche en musicologie (Iremus), Jérôme Rossi est maître de conférences en musicologie à l'université de Nantes. Il a écrit de nombreux ouvrages et articles consacrés à la musique postromantique et aux relations entre musique et cinéma. Cofondateur du groupe Étude des langages musicaux à l'écran (Elmec), il a récemment dirigé les ouvrages *La Musique de film en France* (Symétrie, 2016) et *Musiques de séries télévisées* (PUR, 2015, avec Cécile Carayol). Il compose régulièrement des musiques pour le cinéma et la télévision.

## GRÉGOIRE TOSSER

Grégoire Tosser est maître de conférences en musicologie à l'université d'Évry-Paris-Saclay. Sa recherche concerne les musiques américaine, russe et hongroise des XX[e] et XXI[e] siècles. Il a notamment publié un essai sur Chostakovitch (2000), un ouvrage collectif sur György Kurtág (2009, codirigé avec Pierre Maréchaux) et un numéro de la revue *Volume !* sur les Beatles (2016, codirigé avec Olivier Julien). Plus récemment, ses travaux s'orientent vers l'analyse du rock et de la relation son-musique-image au cinéma.

## DELPHINE VINCENT

Delphine Vincent est maîtresse d'enseignement et de recherche en musicologie à l'université de Fribourg, où elle a obtenu son doctorat. Spécialiste des relations entre musique et *moving images* (musique de film, opéra filmé, concert filmé), elle fait également porter ses recherches sur les musiques française et romande des XIX[e] et XX[e] siècles. Elle a notamment publié *Musique classique à l'écran et perception culturelle* (L'Harmattan, 2012) et dirigé le volume *Verdi on Screen* (L'Âge d'homme, 2015).

# RESSOURCES MUSIQUE DE RÉSEAU CANOPÉ




**Le jazz et l'Orient**
Pascal Bussy, Jasser Haj Youssef, Jean-Luc Roth
Ouvrage, 75 p.
Réseau Canopé, 2015
Réf. 755A4367 – 15,90 €

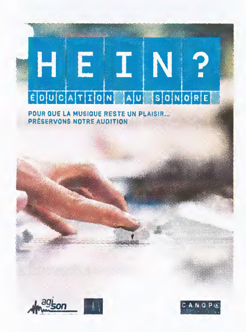



***L'affaire Tailleferre***
**Quatre opéras bouffes**
DVD, 160 min
Réseau Canopé/BelAir média, 2015
Réf. 755B0861 – 20 €




**Autour de l'affaire Tailleferre**
Webdocumentaire pédagogique qui donne à voir le devenir de l'œuvre radiophonique *Petite histoire lyrique de l'art français, du style galant au style méchant*
Réseau Canopé/BelAir média, 2015
reseau-canope.fr/tailleferre

## ET AUSSI



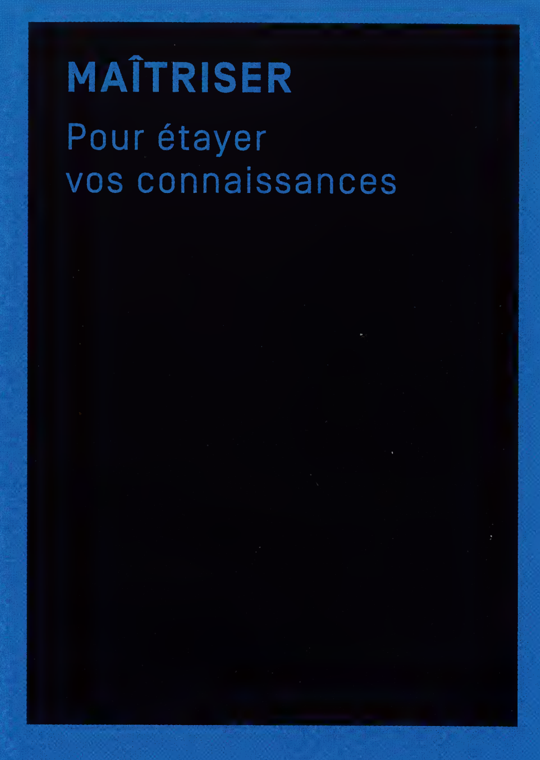

**Hein ? Éducation au sonore**
Anne-Charlotte Musset, Christian Nourry, Émilien Renois
DVD, 77 min
Réseau Canopé, 2016
Réf. 755B0863 – 20 €




**Musique Prim**
**Pour enseigner la musique à l'école et au collège**
Une offre légale d'œuvres à écouter et à chanter accompagnée de supports pédagogiques pour enrichir les projets d'éducation artistique et culturelle.
reseau-canope.fr/musique-prim




Imprimé sur les presses de l'imprimerie Bialec
23, allée des Grands Pâquis – 54180 Heillecourt
Dépôt légal : No 94636 - février 2019




Comment les musiques du passé influencent-elles et nourrissent-elles la création contemporaine ? La démarche de Max Richter, compositeur postmoderne germano-britannique dont l'œuvre *Vivaldi Recomposed – The Four Seasons* (2012) est au programme d'éducation musicale pour le baccalauréat option facultative toutes séries, en est la parfaite illustration.

Si l'ouvrage proposé traite en effet spécifiquement de cette pièce qui est une réécriture contemporaine des Quatre Saisons d'Antonio Vivaldi, il déborde très largement de son seul périmètre pour aborder l'ensemble de la création de Max Richter.
Première monographie consacrée au compositeur, il vous invite à découvrir son style mêlant instrumentation classique et électro, influencé par le langage minimaliste, de Steve Reich notamment. Il explore les différentes facettes de son travail, caractérisé par son éclectisme : musique pour la scène, musique de concert, musique pour l'image (cinéma ou séries télévisées), recomposition et performance.

**Jérôme Rossi**, maître de conférences en musicologie à l'université de Nantes, est spécialiste notamment des relations entre musique et cinéma. En tant que coordinateur et auteur de l'ouvrage, il s'est entouré de nombreux spécialistes afin de présenter une pluralité de regards pour constituer la première étude musicologique consacrée à Max Richter.

Cet ouvrage existe en version numérique.

CANOPÉ ÉDITIONS

ISSN 2416-6448
ISBN 978-2-240-04754-0
Réf. W0010685
14,90 €

